صور من المعارضات في الشعر

الدكتورة إيمان السيد الجمل




الناشيء

صور من
المعارضات في الشعر

الدكتورة

إيمان السيد الجمل

عالم الكتب الحديث

Mode n Books' World

إربد- الأردن

2014

الكتاب
صور من المعارضات في الشعر
تأليف
إيمان السيد الجمل
الطبعة
الأولى، 2014
عدد الصفحات: 620
القياس: 17×24
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(2013/9/3123)

ISBN 978-9957-70-808-5
الناشر
عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع
إربد - شارع الجامعة
تلفون: (00962 - 27272272)
خلوي: 0785459343
فاكس: 00962 - 27269909
صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)
E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
www.almalkotob.com
الفرع الثاني
جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079
مكتب بيروت
روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961
فاكس: 475905 1 00961

الفهرس

الموضوع	الصفحة

المقدمة

يهتم هذا الكتاب بدراسة المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة فنية، حيث أخذت فيه المعارضات شكل ظاهرة أدبية برز فيها شعراء مجيدون أمثال ابن عبد ربه والأصم المرواني اللذين عارضا أبا تمام، وابن زيدون والأعمى التطيلي وابن دراج القسطلي وابن سهل الذين عارضوا المتنبي وغيرهم كثير ممن أعجبوا بأشعار المشارقة سواء القدماء منهم أو المحدثون، بالإضافة إلى شعراء أقاموا معارضاتهم لإثبات القدرة والبراعة وكانت لهم في ذلك رؤية مختلفة وعلى رأس هؤلاء ابن شهيد في معارضاته لأعلام الشعر المشرقي من خلال رسالته التوابع والزوابع. وتزخر مصادر الشعر الأندلسي أمثال العقد الفريد والذخيرة والإحاطة وأزهار الرياض والنفح بعديد من ألوان المعارضات التي تكشف عن حجم هذه الظاهرة الأدبية بالإضافة إلى الثابت من خلال الاطلاع على دواوين بعض الشعراء الأندلسيين والوقوف على بعض القصائد التي تحاكي أشعار المشارقة أمثال أشعار امرئ القيس وزهير والنابغة وعنترة وحسان وأبي نواس والبحتري والمعري وغيرهم.

وقد كانت لهذه المعارضات أثراً من آثار الحركة الأدبية التي ربطت بين شرقي الوطن وغربيه عن طريق الرواية لفحول الشعراء المشارقة وحفظ دواوينهم وتدريسها والتصدي لها بالشرح والنقد والموازنة بين أقطابها مما جعل معارضة أشعارهم ظاهرة عامة بغض النظر عن اختلاف الدواعي إلى إقامة هذه المعارضات بأشكالها المتعددة والتي جعلت للأندلسيين بصماتهم الخاصة وتعدت بهم مرحلة التقليد والمحاكاة إلى الإبداع والبراعة والابتكار.

وقد رأيت أن أبدأ الكتاب بمدخل حول المعارضات يكشف عن مفهوم المعارضة ودلالاتها ودواعيها الأدبية والسياسية والقومية، وأثر الحركة العلمية والأدبية والاتصال الثقافي بين المشرق والمغرب في ظهور هذا اللون الأدبي وازدهاره في الأندلس، والفروق بين هذا الفن وغيره من الفنون الأخرى التي قد تشترك معه بشكل أو بآخر في السمات نفسها.

وتقوم هذه الدراسة على أنماط مختلفة من المعارضات نحو.

- معارضة المبني والمعنى.
- معارضة المبني دون المعنى.
- معارضة المعنى دون المبني.
- التذييل.

وقد أشارت بعض الدراسات السابقة إلى المعارضات وأرّخت لها ومنها كتاب (مع شعراء الأندلس والمتنبي) لغرسيه غومث، تعريب الدكتور الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، وترجمة كتابة العنوان الحرفية (خمسة شعراء مسلمين سير ودراسات)، وهم: المتنبي، الشاعر الطليق، الإلبيري، ابن الزقاق، ابن قزمان، ابن زمرك، ويتضمن هذا الكتاب فيما يتضمن إشارة إلى تأثر بعض من ذكر من الشعراء كابن هانئ وتأثره بالمتنبي والأصم المرواني وتأثره بأبي تمام، وهي إشارات للذكر فقط وقد ضم الدكتور مكي دراسة غومث عن المتنبي إلى هذه الدراسة عن الشعراء الخمسة وأعطى الكتاب هذا العنوان.

والدراسة الثانية هي كتاب (المعارضات الشعرية أنماط وتجارب) للدكتور عبد الله التطاوي، وينقسم إلى بابين. الباب الأول عن أصول الحركة

الأدبية ثم دراسة حول مراحل تحليل النص ومقوماته وطبيعته، ثم دراسة حول أصول المعارضة الشعرية. أما الباب الثاني فهو مجال تطبيقي ورؤى تحليلية لنماذج جاهلية وأموية ومملوكية وحديثة.

وهناك دراسة أخرى بعنوان (أبو تمام والمتنبي في أدب المغاربة) للدكتور محمد ابن شريفة عن دار الغرب الإسلامي، وتقع هذه الدراسة في خمسة فصول، وقد اكتفى الدكتور محمد -كما ذكر- بجمع المادة وتوثيقها وعرضها وتتضمن الأسانيد والشروح والآثار النقدية للشاعرين الكبيرين والمعارضات لهما، ثم ختم الدراسة باختيارات من نسخة ديوان المتنبي السعدية المنصورية.

أما الدكتور محمد نوفل فله دراسة في (تاريخ المعارضات في الشعر العربي) وفيه يؤرخ المؤلف للمعارضات دون التصدي لها بالتحليل الفني، فيقسم الكتاب إلى خمسة فصول، الأول منها عن معاني ومدلولات المعارضة، والثاني عن المعارضات في العصر العباسي حتى نهاية العصر الأيوبي، أما الثالث فهو عن المعارضات في بلاد المغرب -داخلية وخارجية، ومعارضات في الموشحات، والفصل الرابع عن كثرة المعارضات لبعض القصائد المشهورة: ثم يختم الدراسة بالمعارضات في العصر الحديث.

كذلك كان للدكتور عمر محمد عبد الواحد دراسة حول دوائر التناص معارضات البارودي للمتنبي دراسة في التفاعل النصي وفيه يبحث في العلاقات النصية التي تربط معارضات البارودي الشعرية وهي سبع قصائد بما يماثلها من قصائد معارضة لدى المتنبي مستعيناً بما يلائمها من التحليل الأسلوبي وتعتمد الدراسة فيه على مصطلحين الأول: التناص، والثاني: التعلق النصي أو النصية المتفرعة. وتهتم بدراسة السمات الأسلوبية التي لها دور في إنتاج دلالة كلية للنص الشعري.

وتعد دراسة الأستاذ الدكتور علي الغريب عن المعارضات هي الأحدث من نوعها في الدراسات التطبيقية التي شملت نماذج قيمة وفريدة من المعارضات الشعرية للعصر العباسي بعنوان (المعارضات في الشعر الأندلسي القصيدة العباسية نموذجاً) وفيها يقدم دراسة تحليلية للمعارضات في الشعر الأندلسي وهذا البحث يهدف إلى الوصول إلى رؤية موضوعية ترصد ظواهر التفوق بين الشاعرين وصور النقص. والصور الشعرية المبتكرة لدى الشاعر المعارض، وملامح الجمود والعقم في النص المعارض كما ترصد الملامح المشتركة بين الشاعرين من حيث المعاني الإنسانية العامة والصور المشتركة والصيغ المكررة.

وقد رأيت أن أتناول تطور المعارضات من طور الإعجاب والتقليد إلى طور الابتكار وربما التفوق في بعض الأحيان وسوف أهتم بهذا من خلال موازنة فنية أتناول فيها بنية القصيدة من حيث الشكل وما يدور في مداره من أقسام القصيدة وطولها وعناصرها الإيقاعية والخيالية ومستوياتها التركيبية والصرفية، وكذلك من حيث مضمونها وما تحويه من أغراض وترتيب تلك الأغراض ومدى استكمالها، وأبرز مواطن اللحاق والتفوق وما تميّزت به الشخصية الفنية الأندلسية، ثم أعرض لأهم الآراء النقدية في هذا الصدد كآراء ابن حزم وابن شهيد.

كما أهتم بما تكشف عنه هذه المعارضات بوصفها حركة أدبية نشطة دامت على مر العصور الأندلسية حتى في عصور الضعف السياسي، وأخيراً أبين الآثار الفنية لهذه المعارضات في أشعار الأندلسيين.

كما أبحث في أنماط المعارضات التي دارت بين شعراء الأندلس وبعضهم بعضاً- ومنها ما جاء على صورة:

- رسائل شعرية ومكاتبات منظومة كتلك القصائد التي كان يرسلها ابن زيدون إلى ولادة فترد عليه بقصيدة على الوزن والقافية نفسهما حاملة ما تحمله من ردود، وكذلك كالتي كانت بينه وبين المعتمد.
- مجاوبات بين الشعراء كمجاوبات ابن هانئ والشريف القاضي، وابن الصبّاغ ولسان الدين ابن الخطيب.
- اشتراك شاعرين في قصيدة واحدة كابن سعيد وحفصة الركونية.
- معارضات بين شاعرين لا تجمع بينهما علاقات اجتماعية كمعارضة ابن مرج الكحل لابن خفاجة، وأبي الربيع القضاعي لابن هانئ، وابن بياع السبتي للأعمى التطيلي.
- قلب المعنى على الشاعر الأول والرد عليه.
- معارضة الشاعر نفسه كما فعل ابن عبد ربه في غزلياته بعد شيبه وتوبته.

وأفرق بين كل نمط مبينة أن الهدف من المعارضة يشكل جانباً بالغ الأهمية في تحديد بنية كل نوع وسماته الفنية التي امتاز بها، ثم أشير إلى ما لهذا الانتشار للمعارضات من دلالات وأثر هذا في الحركة الأدبية الأندلسية.

أما الجوانب الفنية في شعر المعارضات فأعتبرها لبّ هذا الكتاب وبؤرته، فنحن هنا بصدد التحليل الجزئي والكلي للنص موضوع المعارضة من خلال الواقع النفسي والاجتماعي والثقافي للشاعر مع مراعاة المسافات الزمانية والمكانية التي تفصل بين الشاعرين المعارَض والمعارِض.

ونستطيع الوقوف على المستوى الجمالي للنص من خلال لغته حروفاً وصيغاً وجملاً وأساليب ومن خلال صوره التقريرية أو المجازية الرمزية وبنية هذه

الصور الجزئية التي حدّها البيت أو المركبة لتصل إلى الإحساس الكلي أو الوحدة العضوية.

ومن خلال الإيقاع الداخلي والخارجي الذي يدعم هذه الوحدة وذلك الإحساس.

نستطيع كذلك أن نصل إلى المستوى الإنساني الذي خلع فيه الشاعر مشاعره على العمل الفني فتتحدد بذلك تراثية الشاعر ومواقفه السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية والتي نستطيع من خلالها الحكم على النص سواء أكان الغرض منه المدح بدوافعه العديدة أم الرثاء بأنماطه المختلفة أم الغزل بطبيعته المتباينة أم المستوى الوصفي المتحدد بالبيئة والموضوع أم الصوفي برموزه واصطلاحاته، إلى غير ذلك من أغراض المعارضات.

من خلال ما سبق نستطيع أن نبرز مواطن الالتقاء والاختلاف على المسار العام للنص ومدى التبعية وغياب الشخصية المتفردة أو مدى الابتكار وخلق شخصية جديدة لها معالمها الخاصة.

وستكون دراسة المستويات الفنية على الوجه الآتي.

١- البنية اللغوية في شعر المعارضات، وتقوم هذه الدراسة على البحث في الأبنية اللغوية في النص المعارض من حروف وصيغ وجمل وأساليب ومدى محافظة هذه الأبنية على المستوى اللغوي للنص المعارض، واللحاق به والإضافة إليه أو التقصير عنه، ويكون هذا من خلال دراسة البنى السردية أو الحوارية والاهتمام بالعناصر الدرامية كالمكان والزمان والشخوص وعناصر التشويق والمفاجأة والتكثيف.

كـذلك بنية التضاد بوصفها محوراً في بعض التجارب وانسحابها على كل عناصر العمل الفني وبيان أثرها في تكثيف التجربة وتعميق الوعي.

المستوى التركيبي في لغـة النص كأبنية الأفعال واستخداماتها ورموزها، والتراكيب الإضافية ودلالاتها وظروف الزمان والإشارات المكانية وأبنية النفـي والـتطابق والمقابلـة وتـراكيب الجمـل مـن حـيث الطول والقصر وارتباط كل هذا بالواقع النفسي والبيئي.

كـذلك الـصيغ الاشـتقاقية كـصيغ اسـم الفاعـل واسـم المفعـول وأفعل التفـضيل والمـبالغة ومـا لهـذا مـن إشـارات ودلالات تفصح عن صدق التجربة وارتباط بنائها في نسيج واحد.

كمـا تقـوم الدراسـة أيـضاً علـى صـيغ التحقـيق والتقرير والتأكيد بكل أشـكاله والأسـاليب الخبرية والإنشائية بما فيها من نداء برموزه واستفهام بواعـثه وقـصر وحـذف وفـصل ووصـل واعتراض وتقديم وتأخير بكل أنواعه ومدلولاته.

كمـا تهـتم الدراسـة بالـضمائر لمـا لهـا من تعدد في الأشكال والمدلولات كضمائر الخطاب والغائب ومخاطبة المفرد بصيغة الجمع والعكس.

وظاهـرة الالـتفات في الـضمائر ودلالات غياب ضمير الفاعل والحضور الكثيف للضمائر.

كمـا يحظى التضعيف في الأفعال والأسماء والحروف باهتمام مماثل حيث إنه من الظواهر الصرفية التي لها دلالاتها الخاصة.

كما يهتم هذا الدرس بالبناء المعجمي والدلالي للمعارضة وانسجامه مع غرض النص وتعبيره عن التجربة الشعورية.

٢- البنية التصويرية في شعر المعارضات، تعني هذه الجزئية من البحث في شعر المعارضات بعنصر الصورة الذي يعد من أهم عناصر العمل الأدبي فيها يكون الشاعر إما مقلداً متكئاً على الموروث من الخيال وإما مبدعاً منطلقاً يلبس المعاني رداء الطرافة والجدة. وعلى هذا تقوم الموازنة بين النصين طرفي المعارضة. ويقوم هذا على تحليل دقيق يستوعب كل أضرب التصاوير فمن صور مدحية إلى صور غزلية أو وصفية أو خمرية. .إلخ وتعتمد فيها الصورة على مصادرها كالبيئة والتراث والتاريخ والحكم والأمثال.

كما نلتمس في هذه المساحة من الدراسة ملامح الصورة:

لونية: حركية، ذوقية، ذهنية، ابتكارية.

وإيحاءات الأنواع الثلاثة الأولى وانساقها مع التجربة الشعورية وكشفها عنها بما تحمله من ألوان وروائح لها رموزها وبما تحمله من عنف أو اضطراب أو سكون أو بطء، وبما تنبى عنه الثنتان الأخريان من ثقافة وقدرة خيالية إبداعية خلاقة.

ويتم هذا على المستوى التقريري للصورة أو المجازي كما يتم على مستوى الصورة الجزئية التي حدها البيت أو على مستوى الصورة المركبة لنصل إلى الإحساس الكلي أو الوحدة العضوية التي تتناسج فيها جميع عناصر العمل الفني لتكون لحمه وسداها.

٣- البناء الإيقاعي في شعر المعارضات: تكشف الدراسة في هذه البنية عن عناصر البناء الإيقاعي ومقوماته التي تعلي من القيمة الصوتية الموسيقية في التجربة الشعرية؛ ويعتمد هذا طريقين.

طريق البحث في الإيقاع الخارجي للمعارضة وطريق البحث في الإيقاع الداخلي لها.

ونبدأ بالوزن والقافية بوصفهما العنصرين الأولين اللذين اختزنتهما ثقافة الشاعر ثم رأت فيهما الشكل الأمثل والمناسب لحذوهما والنسج على منوالهما لما تمثلانه من تناسب والتجربة الشعورية فيرى الشاعر في وزن القصيدة المعارضة ما يتسع للتعبير عن غرض معارضته وحالته النفسية واستعداده الفني، كما ينسحب هذا أيضاً على القوافي بأصواتها وإطلاقها وسكونها وحروف الروي بإيقاعاتها وما يكشف عنه كل ذلك من تعبير عن حالة الإعجاب أو الانكسار أو الغضب   إلخ.

ثم تنتقل الدراسة إلى البنية الإيقاعية الداخلية للمعارضة وسبل إثرائها فتكشف عن أهم الظواهر الصوتية فيها والتي من شأنها تعميق الإيقاع النفسي وخلق نغمات وإيقاعات تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة متجانسة في ذلك مع سائر العناصر الفنية لتكون وحدة متكاملة الأجزاء وبناءً متضافر المقومات.

ومن أبرز الظواهر الصوتية الداخلية ما يختص بالجمل وما يختص بالحروف وما يختص بالحركات:

ما يختص بالجمل من اعتماد على عنصر التوازي أو حسن التقسيم والترصيع وتساوي المقاطع العروضية وتماثلها النغمي والإيقاعي ومنها كذلك التكرار وأسلوبا الأمر والنهي مما يثري النص بإمكانات إيقاعية صوتية تحقق التأثير السمعي.

ما يختص بالحروف: ومنها ما يناسب المعنى القوي العنيف فتكون حروفاً جهورة ذات رنة موسيقية مقعقعة صاخبة، ومنها ما يناسب المعنى الهادئ فتأتي هامسة لينة أو بطيئة ممتدة، ومنها تكرار حرف معين داخل البيت وما يشير إليه ذلك من قيمة صوتية أو ما نجده في الترصيع وما يحدثه من سجعة رنانة، ومنها الجناس بوصفه تفنناً في ترديد الأصوات في الكلام بأنواعه المختلفة التام والمماثل والمحقق والناقص ومنها ما يلحق بالجناس كأن يجمع بين اللفظين المشابهة أو أن يجمع بينهما الاشتقاق.

ما يختص بالحركات: كالتنوين ودلالاته وحركات الضم والفتح والكسر والسكون وحركات المد والإطلاق والتضعيف وما لها من أثر في تعميق التجربة والتعبير عنها.

وقد رأيت أن تأخذ هذه الدراسة شكل بابين يكون الأول في ثلاثة فصول كمدخل نظري لفن المعارضات يلقى عليها الضوء من خلال ثلاثة فصول، يعنى الأول منها بالمؤثرات المشرقية ودورها في نشأة فن المعارضات في الأندلس، ويعنى الثاني منها باستعراض المفهوم اللغوي والمفهوم الاصطلاحي للمعارضة ثم أنواعها ومستوياتها، كما يعنى بدراسة العمق التاريخي للمعارضات ومناقشة بعض الآراء في ذلك، كذلك يعنى بعرض لمكانة هذا الفن ما بين مؤيد ومعارض ثم علاقة فن المعارضات بفنون أو مصطلحات أخرى قد تتشابه معها من بعض جوانبها.

وقد تمت الدراسة النظرية لهذا الفصل باستعراض آراء القدماء والمحدثين ومناقشة كل نقطة بالأسلوب المنطقي القائم على الاستدلال.

أما الفصل الثالث من الباب الأول فإنه مهتم بدراسة الاتجاهات الأدبية التي أنشأ عليها شعراء الأندلس معارضاتهم، وقد قسمت هذه الاتجاهات حسب منشئها في المشرق والداعي لكل اتجاه، ثم حسب تمثلها في الأندلس بتطور الدولة الأندلسية سياسياً وثقافياً واجتماعياً.

أما الباب الثاني في هذه الدراسة فإنه مهتم بالدرس الفني للنصوص، وقد اقتضت مصلحة البحث أن تكون النصوص غير محددة بإطار زمني معين من عمر دولة الأندلس، بل من مبدئها حتى نهايتها ليعطي هذا مساحة أرحب للبحث، وفرصة اختيار الأنماط المختلفة فيكشف بذلك عن عصور الازدهار أو الركود، وكذلك التقليد أو التجديد، كما يعطي البحث فرصة اختيار نماذج متفاوتة من الشعراء في حقب مختلفة تمثل المؤثرات السياسية والثقافية والاجتماعية عاملاً هامًا في تشكيل اتجاهاتهم الأدبية وطرائق تعبيرهم؛ ولذا آثرت في هذا الدرس الفني أن أنتهج المنهج التكاملي في الكشف عن المستويات البعيدة التي تكمن تحت سطح النص. هذا المنهج التكاملي يفسر النصوص تفسيراً سياسياً .. جغرافياً.. اقتصادياً .. نفسياً.. اجتماعياً .. ثقافياً تراثياً: دينياً أو أدبياً أو تاريخياً.

وقد اعتمدت في جمع هذه النصوص التي يشملها الباب الثاني على ثلاثة مصادر أولها: كتب التراث مثل: نفح الطيب، أزهار الرياض، الذخيرة، العقد الفريد، الإحاطة، البيان المغرب، المن بالإمامة، وغير ذلك.

ثانيها: المراجع الحديثة التي اهتمت برصد وجمع النصوص مثل: تاريخ الأدب الأندلسي، المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، المعارضات في الشعر الأندلسي، المعارضات في الشعر العربي، وغير ذلك.

وثالث هذه المصادر الاعتماد على ثقافة خاصة ومحفوظ من الشعر العربي الذي مكنني من التقاط بعض النصوص مثل: معارضة أبي حفص للخنساء، معارضة ابن زيدون لجرير، معارضة ابن زمرك لمالك بن الريب، وغير ذلك.

وقد قمت بتوثيق النصوص من مصادرها المحققة سواء منها الدواوين أم كتب التراث.

وقد رأى البحث أنه من المفيد أن تتم الترجمة لكل شاعر معارض من كتب التراجم المعروفة الموثوقة، فهي تضيء لنا طريق التعرف إلى الشاعر بيئته وظروفه وبعض الآراء النقدية التي دارت حوله.

وقد جاء الباب الثاني مقسماً إلى فصلين يقوم الفصل الأول بدراسة النصوص المعنية بالمعارضات الخارجية التي تخص المشارقة. وقد تم فيها تناول عصرين مشرقيين، أولهما العصر الجاهلي وثانيهما العصر العباسي.

أما الفصل الثاني من هذا الباب فيقوم على درس المعارضات الداخلية بين الأندلسيين من الشعراء، وهذا الفصل من سعة الأنماط بحيث آثرت فيه الإيجاز على الإطناب، فالمعارضات الداخلية ثرية الأنواع من مراسلات ومجاوبات وتذييل وتمليط وإجازة وتخميس، جميع ذلك بالإضافة إلى الشكل المعروف لقصيدة المعارضة، مما يدعو إلى إفراد مساحة أرحب في بحث مستقل.

وقد انتهى البحث إلى عدة من النتائج ليست كشفاً جديداً في ذاتها: إنما هي رصد لظواهر أدبية وجدت البيئة المناسبة والمسببات الدافعة إلى ظهورها ونضوجها.

التمهيد

إن عملية التأثير والتأثر عملية تبادلية تاريخية قديمة حديثة لا تنقطع، فهي تسير منذ بدء التاريخ وعلى جميع المستويات التي من الممكن أن يحياها الإنسان وفي كل الظروف وفي كل الأماكن والأزمان وهذه التبادلية لا تتوقف عند مستوى بعينه إنما نراها واضحة سياسياً واقتصادياً وفكرياً واجتماعياً وأدبياً. إن العالم بمساحاته وأزمنته لا يستطيع أن يُحَدَّ أو أن تفرض عليه قيود تكبل تأثيره وتأثره في أي منحى من مناحي الأنشطة الحياتية وكأني أراه في هذا أمواج بحر تمتد وتنسحب فيتلاقى السابق منها واللاحق في امتزاج لا يمكن فصله، ساعتها تدري أن الحدود لا مكان لها وأن الانفصال أمر محال.

وفن الشعر أحد هذه المناحي التي تؤكد امتزاج الثقافات وتلاقي التجارب في صورة إنسانية واسعة المدى، تظهر في صورة تأثرية بثقافة شعرية أو اتجاه أدبي أو أسلوب فني لشاعر أو لمجموعة شعراء ينتمون إلى مدرسة ما في عصر من العصور. وهكذا يتلاقى السلف بالخلف في صورة تجددية ضامنة لخلود أشعارهم، كما يتلاقى الخلف بالسلف في صورة إبداعية تثري أشعارهم وتؤكد أصالتها وتضمن لها بقاءً واستمراراً.

وفي مقال للدكتور محمد عبد المطلب عن مفهوم الشعر في القول الشعري تأكيد لهذا التلاقي وذلك التأثير المتبادل وأهميته بالنسبة لخلود الشعر:

"إن استهداف الشعرية للخلود كان مصاحباً لقدرتها التأثيرية المتجددة القادرة على مغالبة الحصار الزمني والمكاني، وقدرتها على استصحاب طرفيها: المنتج والمتلقي. لكن الشعرية كانت واعية بالحضور المؤقت للطرف الأول،

ومن ثم فهو أحوج لخلود نصه، وداعية بالحضور المتجدد للطرف الثاني وبالتالي لا بد من إكساب الشعرية قدرة إنتاجية متجددة، معنى هذا أن خصيصة الشعرية الأولى هي التراكم، لأنها لا تعرف الانقطاع، فكل شعرية ابنة شرعية لشعرية سابقة عليها، وبشارة بشعرية أخرى سوف تلحق بها، ومن هنا يكون خلودها الصحيح»[1]

ومفهوم التراكمية يقره كثير من الباحثين والنقاد في العصر الحديث فأي نص لا يمكن أن يكون خلقاً من عدم «أي نص -مهما كان- ليس إلا أركاماً وتكراراً لنواة معنوية موجودة من قبل»[2]

هذا التراكم قد نفسره من الوجهة النفسية بأنه وبحسب ما جاء به د. سويف من نظريات عن اللاشعور أنه ميراث نفسي مثله تماماً مثل الميراث البيولوجي فالإنسانية تنتسب إلى بعضها لا بالصفات الجسدية فحسب بل أيضاً بذلك الانتساب النفسي الواقع في اللاشعور الجمعي بغض النظر عن الحدود المكانية أو الزمانية «اللاشعور نوعان. نوع شخصي والآخر جمعي موروث، ولم يعرف فرويد سوى النوع الأول ولو أن له بضع ملاحظات تدل على أنه كان على بينة من وجود الآخر وراءه. والواقع أن اللاشعور الشخصي يشبه أن يكون جزيرة بارزة وسط محيط واسع عميق، إذا قيست إليه بدت ضئيلة رغم كل ما أضفاه عليها فرويد من تهويل. ذلك أن اللاشعور الجمعي جمّاع لتجارب الإنسانية، وقد انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والأدباء.... لكن يونج يرد على المتعجبين بقوله: إن دروس التطور البيولوجي

---

(1) مجلة نصوص: ع: ٥٨، ٢٠٠١م، ص ٤٤.

(2) د. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ٨٢.

قد أطلعتنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف، فلابأس أن تكون هنالك وراثة نفسية أيضاً، وراثة اللاشعور الجمعي، وهو متحد لدى الأفراد جميعاً بغض النظر عن حدود المجتمعات، ومن هنا كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها. ذلك أنهما إنما تنبع من اللاشعور الجمعي، حيث ينبسط التاريخ فتلتقي الأجيال، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية، وإذا عرض على الناس قبساً من هذا المنبع العظيم عرفوا أنه منهم وهم»[1]

هذا الشعور الجمعي هو الذي حدا بأدباء محدثين أن يحاكوا أدباءً قدامى أمثال محاكاة الإنيادة وعوليس للإلياذة والأوديسة في صورة تحويلية تقوم على نقل الحدث إلى دبلن القرن العشرين وأن فيرجيل في الإنيادة يحكي قصة إيني بوحي من الأوديسة فيجعلها النمط نفسه الذي أوجده هوميورس في الإلياذة والأوديسة. إنها تحويلية أو محاكاتية أو مصطلحات أخرى سنعرض لها فيما بعد، ظهر هذا في الأدب الأوروبي في العصور الحديثة كما ظهر تماماً في الأدب العربي الحديث الذي بدا المحافظون منه يقلدون ويحاكون الشعراء القدامى ونهجهم للقصيدة والتزامهم بعمود الشعر العربي واقتفوا آثارهم على المستويات المتعددة لعناصر القصيدة وظلت عند العرب في العصر الحديث تسمية هي الأقرب إلى الذوق النقدي هذه المحاكاة أو التقليد. تلك هي المعارضات التي ظلت تحمل الدلالة نفسها في عصرنا.

---

(1) د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥١م، ص ١٨٨

«ولقد كان المحافظون وبعض المعتدلين ومن تأثر بهم يلتزمون عمود الشعر العربي ويحافظون على نظام القصيدة وبنائها الفني، ويتأثرون بالشعراء القدماء، تأثراً شديداً في الألفاظ والأساليب والمعاني والأخيلة، وفي المحافظة على الوزن الواحد والقافية الواحدة للقصيدة، وكثرت المعارضات الشعرية، فشوقي يعارض الحصري والبحتري وابن زيدون وغيرهم، وحافظ يعارض البحتري وأبا نواس وغيرهما من الشعراء، بل أخذ يقلد ابن أبي ربيعة في شعره القصصي»[1]

وتسوق نموذجاً لهذا التقليد أو المعارضة.

فقد عارض شوقي أبا الحسن الحصري الضرير المتوفي في الأندلس سنة ٤٨٨هـ في قصيدته التي مطلعها:

يا ليلُ الصَّبُّ متى غده ... أقيامُ الساعةِ موعده

فقال شوقي:

مُضناكَ جفاه مرقدُهُ ... وبكاه ورَحّمَ عُوَّدُهُ

وتبعه في ذلك جملة من الشعراء أغروا بمعارضة هذه القصيدة، فحذا نظمها إسماعيل صبري:

أقريبٌ من دَنِفٍ غَدُهُ ... فالليلُ تَمَرَّدَ أسوَدُهُ

ثم ولي الدين يكن:

الحسنُ مكانُكَ مَعْبَدُهُ ... واللحظُ فؤادي مَعْمَدُهُ

---

[1] مجلة أبوللو: م:١، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م، ص: ١٢.

وتلاهم في هذه الاحتفالية من معارضة (يا ليل الصب) الشاعر الأمير نسيب أرسلان.

هل أنتَ بعطفِك تُنجِدُهُ | مُضناكَ عصاهُ تجلُّدُهُ

ومن قبل أولاء كان البارودي الذي عكف على دواوين القدماء وهضمها درساً وحفظاً حتى أصبحت ضمن ملكاته غير منبت عنها. وهذا النوع من النشاط الإبداعي النقدي في الوقت نفسه (المعارضات) نشاط أدبي أو فن له جذوره التي سنفرغ لها في موضعها حيث يحين الحديث عن تاريخ المعارضات. ويؤكد محمد قابيل هذا القول: «وما كان البارودي بدعاً في ذلك فقد سبقه كثير من شعراء الأندلس على اختلاف مراتبهم واعتمدوا في مد الملكة وتقويتها على دراوين المشارقة، فافتلذوا مكنونها وتوفروا عليها دراسة وتحصيلاً. ولم يعد موضوع غرابة أن يذيع الشعر في الأندلس ذيوعاً لم يقتصر على فئة بعينها وإنما تناول الطبقات كافة من الملوك إلى السوقة ووقع لأكثرهم المعنى النادر واللفظ الساحر»[1]

---

(1) مجلة أبوللو، م١: ص ٨.

الباب الأول
المعارضات مدخل نظري

الفصل الأول
المؤثرات المشرقية

إن الفتح العربي الإسلامي لبلاد الأندلس كان فتحاً ثقافياً منبثقاً من الهدف الرئيس وهو نشر الإسلام في هذه البقعة من أواسط المعمورة، فكان لزاماً على العرب الفاتحين نشر الثقافة العربية والإسلامية، وكان طبيعياً أن يتلقى الأندلسيون هذه الثقافة ويتأثروا بها وتتمكن منهم ويتمكنوا منها بحيث تصبح هي لغة العلم والفكر والفلسفة والأدب.

ولّما كان الأندلسيون مفطورين على النباهة في تلقي العلوم؛ فإننا نراهم وقد استجابوا لهذه الثقافة في وسيلتها الأولى وهي اللغة العربية استجابة كبيرة.

وما كان لأهل الأندلس أن يصيروا أدباء إلا بهذا الكم الهائل من محصلات درسهم للثقافة العربية وبخاصة شعرها ونثرها.

ويشير ابن خلدون إلى هذه المسألة بقوله:

«وأهل الأندلس أقرب منهم إلى تحصيل هذه الملكة بكثرة معاناتهم وامتلائهم من المحفوظات اللغوية نظماً ونثراً وكان فيهم ابن حيان المؤرخ إمام أهل الصناعة في هذه الملكة ورافع الراية لهم فيها، وابن عبد ربه والقسطلي وأمثالهم من شعراء وملوك الطوائف لما زخرت فيها بحار اللسان والأدب»[1]

وقد تعرض ابن خلدون في أكثر من موضع في مقدمته إلى أثر مدارسة العربية وثقافاتها في بدايات تلقي الثقافة العربية الوافدة على أبناء الأندلس، وأشار إلى أهمية التعليم المتخصص -التعليم الثاني- في صقل الموهبة.

---

[1] ابن خلدون: المقدمة، ت.د. علي عبد الواحد، ط. نهضة مصر، ١٩٨١م، ج٣: ١٢٩٣

«وأما أهل الأندلس فأفادهم التفنن في التعليم وكثرة رواية الشعر والترسل ومدارسة العربية من أول العمر حصول ملكة صاروا بها أعرف في اللسان العربي؛ فكانوا لذلك أهل خط وأدب بارع أو مقصر على حسب ما يكون التعليم الثاني من بعد تعليم الصبي»[1]

وقد أكدت هذا المفهوم الدكتورة حسناء بوزويتة في حديثها عن أثر التعليم منذ بواكير الدولة الأندلسية في استمرار الشعر العربي حتى في نهايات هذه الدولة. حيث قالت: «نوعية المواد الملقنة لها أثرها الكبير فيما يكتسبه الطالب من ملكات، وكذلك في تكوين شخصيته الفكرية والأدبية ولاسيما إذا لم يقتصر على المراحل الأولى من التعليم»[2]

وقد أشار الدكتور شوقي ضيف إلى منزلة اللغة العربية التي وصلت إليها في نفوس أهل الأندلس بحيث أصبحت وسيلة التعبير المناسبة لما يدور في قرائحهم وما يعتمل في جوانبهم حيث يقول:

«وأصبحوا يتخذونها للتعبير عن عواطفهم ومشاعرهم، وقد عاشوا يقلدون نماذجها المشرقة، ويتحدون بها كأنها جزء من حياتهم ومعتقداتهم»[3]

ولم يكن المسلمون فقط من أهل الأندلس هم من كان لديهم هذا الاستعداد لتقبل هذه الثقافة، ولم يكونوا وحدهم الذين تأثروا بها وأفادوا منها، فقد عكف عليها اليهود ليثروا بها معجمهم وليفيدوا من علومها طرائق ومناهج وأساليب تعبير فقد «لاحظ اليهود التشابه بين اللغة العبرية واللغة العربية

---

(1) المصدر السابق ٥٣٩

(2) د. حسناء بوزويتة الطرابلسي: حياة الشعر في نهاية الأندلس، ط. أولى، دار محمد علي الحامي، تونس ٢٠٠١م:٦٠

(3) د. شوقي ضيف: ابن زيدون، دار المعارف -مصر ط ٣: ١٢،

واستفادوا من الأصول اللغوية العربية لفهم ودراسة لغة كتبهم المقدسة، وسجلوا أسس النحو العبري وقواعده، وعن طريق التقليد والمماثلة مع اللغة العربية استطاعوا أن يثروا المعجم العبري بل بدأوا في كتابة أدب عبري على غرار الأدب العربي الوسيط بأنواعه الأدبية وتقنياته الفنية»[١]

وتعدى الأمر عند المسيحيين عما وقف عنده يهود الأندلس فنراهم يهجرون لغتهم اللاتينية حتى في مراسم دياناتهم التي كانوا يقيمونها واستبدلوها باللغة العربية مما يوضح إلى أي مدى تغلغلت اللغة العربية وثقافتها في نفوس الأندلسيين. ونعود إلى د. شوقي ضيف «ونحن لا نصل إلى القرن الرابع الهجري في الأندلس حتى نجد المسيحيين هناك يهجرون اللاتينية في طقوسهم الدينية، ويستخدمون العربية مكانها. وهذا معناه أن اللغة العربية انتصرت هناك، ودخل أهل الأندلس، كما دخل أهل الأقاليم الأخرى، في نطاقها، فأصبحت لغتهم الأدبية»[٢]

وعلى ذلك فقد بدأت الأندلس ترسم خطى المشرق العربي وتقيم على أسسه حضارتها مستعينة في إرساء هذه الحضارة بالأصول العربية التي استوطنتها مع الفتح أو وفدت عليها وأقامت فيها فكان أمراً طبيعياً أن تنتقل الثقافة المشرقية وتجد لها سوقاً رائجة في تلك المناطق، وقد أشار الأستاذ ليفي بروفنسال إلى أن هذا الشكل من التأثير: «من خصائص الحضارة الأندلسية التي لازمتها إلى منتصف القرن التاسع الميلادي أن تتمسك تمسكاً شديداً بالتقاليد الشامية»، ولم يزدد هذا التمسك إلا قوة حين ولي أمر المغرب الأندلسي

---

(١) ماريا خسيوس: الأدب الأندلسي، ت.د. أشرف دعدور، طبعة المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩م: ٢٢

(٢) شوقي ضيف ابن زيدون ١١

الإسلامي الأمير الأموي عبد الرحمن الداخل. ومن الطبيعي ألا ندهش إذ نرى في أرض الأندلس من أول الأمر أرستقراطية عربية معتزة بأصلها مكبرة له، تحافظ على مثلها الشرقية وتنقل إلى المغرب كل شيء من عاداتها القديمة حتى عصبيتها القبلية، فيصبح الشعر فيها صورة دقيقة من الفن الشعري العربي في القرنين الأولين للإسلام»[1].

وقد انطبعت الأندلس إلى حد بعيد بثقافة بغداد بعد ثقافة الشام وكان ممن مثلوا هذه الثقافة شخصيات لها أثرها في المجتمع الأندلسي ممن وفدوا عليها واستحدثوا فيها ما كان الأندلسيون يرحبون به كنوع من الترويح والتسلية بعد عناء تدارس العلوم وتلقي المعارف. ومن أشهر هذه الشخصيات الموسيقي العراقي الشهير زرياب[2]

إن التبادل الثقافي عاش عهده الزاهر في بداية الدولة الأندلسية ممثلاً في وفود المثقفين الأمويين على الأندلس الذين حملوا في جعباتهم ذخائر الكتب الشرقية وكل ما هو جديد من المصنفات في شتى العلوم والآداب، كما كان ممثلاً في عودة البعثات التي زارت المشرق العربي ناقلة إلى الأندلس أسس حضارتها الجديدة «وليس من شك في أن شعلة الثقافة الأندلسية ذكت عند قدوم كثير من

---

(1) أ. ليفي بروفنسال: أدب الأندلس وتاريخها، ترجمة محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية ١٩٥١م: ٥.

(2) وقد أشارت د. ماريا خسيوس إلى هذا «كان زرياب هو الموسيقي الأكثر شهرة في بلاط عبد الرحمن الثاني، وكان من مدرسة بغداد وهو الشخصية التي كانت نموذجًا للأناقة في قرطبة في أواسط القرن التاسع، ولا ترجع شهرته إلى تجديداته الموسيقية التي ساهم بها عندما أضاف وتراً خامساً إلى العود. على سبيل المثال -إنما ترجع أيضاً إلى كونه هو الذي جلب وأدخل إلى الأندلس الطرائق أو الأشكال البغدادية في الثياب، وتصفيف الشعر، وفنون الطهي... إلخ على نحو صار معه زرياب رمزاً لجعل ثقافة قرطبة أشبه بثقافة بغداد».

الأمويين وأشياعهم الذين كانوا على قدر كبير من الثقافة، وليس من شك أيضاً في ان رفودهم على الأندلس وطّاً للثقافة سبيل الانتشار والذيوع، وأضف إلى هذا كله رجوع أول بعثة أندلسية درست بالمشرق من بينها يحيى بن يحيى الليثي راوي موطأ مالك رضي الله عنه (ت سنة ٢٣٤هـ) وعبد الملك بن حبيب السلمي عالم الأندلس كما يسميه المقري (ت سنة ٢٣٨هـ) وغيرهما من الذين حملوا معهم النفحات المشرقية. فتعرف الأندلسيون على كتب شرقية في اللغة ككتب الأصمعي والكسائي إمام المدرسة النحوية الكوفية والفرّاء وفي العروض والنقد ككتب الخليل وابن قتيبة ويجدر بنا أن نتذكر في هذا الصدد تشجيع الأمراء والخلفاء للنهضة العلمية والأدبية وما نقله أبو علي القالي من كتب في الأدب للجاهليين والأمويين، كشعر النابغة الذبياني والأعشى وشعر ذي الرمة والحطيئة وجميل والأخطل ومجموعات شعرية كالمفضليات كل ذلك كان له أثره العظيم في عقول المثقفين»[1]

وتشهد المراحل الأولى لقيام دولة إسلامية في الأندلس رحلات متتابعة لقوافل الكتب المشرقية المهاجرة كتب يحملها المختصون وغير المختصين، كتب لا تنحصر في فرع معين من فروع المعرفة ولا في لون بعينه من ألوان الأدب وقد ألمح إلى هذا الأستاذ الدكتور إحسان عباس حيث قال: "ولم تنقطع هجرة الكتب المشرقية في شتى العلوم. فأدخل الكرماني (ت ٤٥٨) رسائل إخوان الصفا إلى الأندلس لأول مرة. وجلب تاجر عراقي نسخة من كتاب القانون لابن سينا قد بولغ في تحسينها، فأتحف بها أبا العلاء بن زهر تقرباً إليه وهاجرت إلى الأندلس أيضاً كتب الفارابي وديوان المتنبي ومقامات الحريري... أما كتب

---

(١) د. محمد منتصر الريسوني: الشعر النسوي في الأندلس، دار مكتبة الحياة، بيروت– لبنان: ٣٦.

المعري التي وصلت الأندلس فقد دوّن ابن عبد الغفور ثبتاً لها في كتابه أحكام صنعة الكلام[1]

ويؤيد الدكتور شوقي ضيف هذا الرأي ويؤكده كحقيقة ثابتة فيقول: «وليس هناك كتاب أدبي ولا رسالة نثرية ولا ديوان، ليس من كل ذلك عمل جيد إلا نقلوه إلى بلادهم فور ظهوره في المشرق، ومما نقلوه في حياة أصحابه البيان والتبيين ورسالة التربيع والتدوير للجاحظ وديوان أبي تمام والمتنبي وسقط الزند واللزوميات ورسائل بديع الزمان ومقامات الحريري. ومنذ القرن الرابع نحس بنشاط أدبي هائل، ويبلغ هذا النشاط أقصاه في عصر ملوك الطوائف، إذ يجمع كل ملك حوله أكبر عدد ممكن من الأدباء والشعراء ليباهي بهم وينافس فيهم من حوله من الملوك والسلاطين، وراجت في أثناء ذلك أسواق النثر والشعر، وتعددت هذه الأسواق، ففي كل مدينة كبيرة سوق، وفي كل مدينة معرض لآخر ما أحدث الكتّاب والشعراء من نماذج»[2]

وإذا اجتمعت لانتشار الشعر في الأندلس جميع الأسباب التي تقيمه وتعمل على ازدهاره وتوسع دائرته فإنه من المألوف أن تجد كل أندلسي شاعراً الحاكم والمحكوم الخاصة والعامة الحضريّ والريفي حتى ليرقى الشعر بصاحبه كل مرقى وينزله أسمى منزلة «ولقد افتتن الأندلسيون بالشعر افتتاناً عظيماً فشُغل به الخاصة والعامة على السواء. فكان الملوك والأمراء وعلية القوم يقرضون الشعر ويتساجلونه ويجزلون عليه الصلات، كما كان العامة يهتزون له وينظمون على اختلاف مراتبهم وتباين طبقاتهم، حتى الخدم والجواري وعصابات اللصوص والفُتّاك كانوا يقرضونه في شتى المناسبات.

---

(1) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق -عمان، ١٩٩٧م: ٤٧.

(2) ابن زيدون: ١٢.

وكان الأدب كفيلاً برفع صاحبه إلى أسمى الدرجات، وكتب الأدب والتاريخ غاصة بشتى الروايات في هذا المضمار، وحسبنا ما رواه القزويني في حديثه عن مدينة شلب «قلّ أن ترى بمدينة شِلْب من أهلها من لا يقول شعراً ولا يعاني أدباً، ولو مررت بالفلاح خلف فدانه وسألته عن الشعر لقرض من ساعته ما اقترحت عليه وأي معنى طلبته منه. واشتهر بعض الأميين بقرض الشعر مثل ابن جامع الصبّاغ ويحيى القصّاب، وكانت أبيات من الشعر كفيلة بالتجاوز عن كل ذنب ونسيان كل إساءة، حتى إنهم كانوا أمام روعة الشعر وفتنته يغضّون أحياناً عن إقامة بعض الحدود»[1]

وما كان للشعر أن ينتشر في الأندلس ذاك الانتشار وأن يبلغ تلك المكانة لولا انشغال الأندلسيين بكتب الأدب المشرقية ودواوين شعرائهم يتدارسونها ويشرحونها ويحتذونها ويقتفون أثرها اقتباساً وتضميناً، وثم أعلام للشعر المشرقي برزت ولمعت في سماء المعنيين بالشعر في الأندلس فاهتموا بدواوينهم اقتناءً وتحليلاً واقتباساً ومعارضة وحلاً لمنظومهم، ومن أبرز أولاء الأعلام المتنبي وأبو تمام.

«فقد عرفت الأندلس شعر المتنبي في وقت مبكر وذلك بوسائط متعددة، فقد نقله إليها أول مرة زكرياء بن بكر المعروف بابن الأشج (٣١٠-٣٩٣هـ) وكان قد رحل من الأندلس إلى المشرق فلقي أبا الطيب بمصر وأخذ عنه شعره رواية، ونجد سند هذه الرواية بين أحد عشر سنداً أثبتها ابن خير في فهرسته، وثمة أندلسي آخر شافه المتنبي في مصر أيضاً وأدخل شعره إلى الأندلس وهو أبو عبد الله محمد بن قادم القرطبي»[2]

---

(1) ابن زيدون مقدمة الديوان، ت. علي عبد العظيم، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٧م : ٢٠.

(2) د. محمد بن شريفة: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، دار الغرب الإسلامي- بيروت: ٩٨.

وقد امتلأت بعض الخزائن العلمية بأعداد وفيرة من نسخ المتنبي مما يدل على هذا الاهتمام الذي حظي به ديوان المتنبي «خزائن المنصور السعدي العلمية كانت تحتوي على نسخ متعددة من ديوان المتنبي كلها عتيقة ومنسوبة ومروية ومجازة»[1] «لم يحظ ديوان من دواوين الشعر القديم بمثل ما حظي به ديوان المتنبي من حيث الاهتمام بشرحه والعناية بتفسيره، وقد تجاوزت شروحه الأربعين شرحاً، يقول ياقوت: «ولم يسمع بديوان شعر في الجاهلية ولا في الإسلام شرح هذه الشروح الكثيرة سوى هذا الديوان»[2]

ولم يكن اهتمام الأندلسيين بديوان المتنبي مقصوراً على التثبت من أسانيده أو التعرض له بالشروح والدراسات، بل تعدى ذلك إلى انقسام النقاد حوله مناصرين ومناهضين وهم في ذلك متأثرون بما قام حول الرجل من معارك نقدية شرقية «وأما الأندلس فقد وصل إليها التراث الذي أسفرت عنه المعركة النقدية حول المتنبي في المشرق، سواء فيه ما ألّفه خصومه أو ما كتبه أنصاره»[3]

إن أبا الطيب أصبح المثال الشرقي المحتذى والذي لا يقدر اي شاعر أندلسي أن يفك إسار سطوته على ثقافته الشعرية وكما يقول ابن شريفة بوعي أو بدون وعي وبحسب تعبير الأستاذ غرسيه غومث عبادة المتنبي عندما أشار إلى هذا التأثر البعيد بشعر أبي الطيب «إن الأندلس لم يتخلف عن بقية العالم العربي في عبادته للمتنبي، ولقد حدث هذا في زمن مبكر جداً، بل يمكن القول إنه حدث والشاعر نفسه على قيد الحياة، وعندما نقرأ ديواناً أندلسياً، أو مختارات من الشعر الأندلسي، نلحظ في بعض الحالات، ونظن في حالات أخرى، أن

---

(1) المصدر السابق: ١٠٧

(2) نفسه: ١٠٨.

(3) نفسه: ١٢٩

وراء هذا الشعر تكمن أفكار وصور فنان الكوفة العظيم. وفي الحقيقة عندما نجد أديباً علامة كابن بسام في كتابه «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» يعلق على القصائد، ويشير إلى ما سبقت به، نجد اسم المتنبي يتردد بكثرة، بين أهم من احتذاهم الشعراء، وعلى نحو لم يسبق إليه، والإشارة إلى شاعر سيف الدولة، وذكر آرائه، تظهر إعجاباً صادقاً به منقطع النظير، وقد استمر هذا الإعجاب حتى لحظات احتضار الشعر الأندلسي في إسبانيا»[1].

وما أدل على الإعجاب الذي حظي به أبو الطيب والتوقير الأدبي الذي قدم له قدر ما سجله ابن شهيد في رسالته التوابع والزوابع «فقال لي زهير: ومَنْ تريد بعد؟ قلت له: خاتمة القوم صاحب أبي الطيب، فقال. أشدد له حياز يمك، وعطر له نياسيمك، وانثر عليه نجومك»[2]

ويجدر بنا في هذا المقام أن نسجل بعض المقولات التي احتفت بالمتنبي وأبرزت مكانه بين الأندلسيين شعراءً ونقاداً.

«وأما المتنبي فقد شغلت به الألسن وسهرت في أشعاره الأعين، وكثر الناسخ لشعره والآخذ لذكره، والغائص في بحره والمفتش في قعره عن جمانه ودرّه»[3] «قلت فالكندي أبو الطيب؟ قال ذو الطبع الصيب، والكلم الطيب، الم يتقدم ذكره، وشهر عرفه ونكره، لهجت بأمثاله الأفواه، وعذبت بأشعاره الأمواه»[4]

(1) غرسيه غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ت.د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف: ١٩٨٣م: ٤٦

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ته. بطرس البستاني، دار صادر -بيروت: ١٩٨٠م: ١١١.

(3) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت.د. إحسان عباس، دار الثقافة -بيروت، ١٩٩٧م، ق٤ م١: ١٦٤

(4) السرقسطي: المقامات اللزومية، ت.د. بدر ضيف، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩م: ٧٥.

«كان المترسلون أيضاً يستشهدون بشعره أو يعمدون إلى حلّه ونثره، والأمثلة في الذخيرة أو غيرها كثيرة، وما هذا كله إلا لأن القوم كانوا يستظهرون ديوان المتنبي ويتمثلونه، ويجدون فيه ما يسعفهم في التعبير عن أغراضهم ومواقفهم، وقائمة الذين كانوا يحفظون الديوان طويلة، وفيهم الطبيب كابن زهر والفيلسوف كابن رشد والفقيه كابن عربي، والمؤرخ كابن خلدون، والأديب كاليبّاسي وغيرهم»[1]

ومثلما حظي ديوان أبي الطيب بهذه المكانة في نفوس الأندلسيين فقد نال قرابة منها شعر أبي تمام فعرفوا أشعاره وأقبلوا عليها وانتشرت وذاعت بينهم ذيوعاً واسعاً وكان لهذا عدة مظاهر كما كان للمتنبي وأشعاره: فأقبل الأندلسيون على أشعار أبي تمام دراسة وشرحاً ونقداً وموازنة ومعارضة «أما الأندلس وأهلها فقد عرفوا أبا تمام ووصل إليهم شعره في حياته وفتنوا به، وشغلوا بفنه وصنعته: وأدرك لديهم من القبول والحظوة ما لم يدركه إلا المتنبي بعد ظهوره»[2]

ولم تقتصر مظاهر الانتشار عند ما سبق بل إن أبياته وأشطاره التي ضُمنت نظماً ونثراً في ثنايا الرسائل الإخوانية والديوانية وفي تضامين الكتابة الأندلسية والمغربية على العموم، وهذا باب كبير لا سبيل إلى تتبعه على حسب قول ابن شريفة. فقد درس الدكتور أيمن ميدان أثر المتنبي في مترسلي الأندلس في بحث بعنوان: "المتنبي ومترسلو الأندلس في القرن الخامس الهجري" إصدار خاص، مجلة كلية الآداب بالمنصورة، أغسطس ٢٠٠٠م.

---

(١) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ١٥٢

(٢) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ١٠.

بل إن آثار أبي تمام بلغت شأواً بعيداً عندما أصبح وصفه للطبيعة موضع تقليد من أهل الأندلس لنرى إلى أية درجة وصل الإعجاب بهذا الشاعر مما أثار استغراب عديد من الأدباء والنقاد مثل الدكتور إحسان عباس الذي يقول. «ومن أغرب الأمور أن يكون شعر أبي تمام محركاً في وصف الطبيعة وأنموذجاً للأندلسيين في هذا المقام»[1]

كما يشير إلى هذا البهبيتي في حديثه عن وصف الطبيعة في الأندلس فيقول. «ومن أهم ما سار فيه الشعر قدماً على يد أبي تمام»[2]

ويتحدث ابن شريفة عن اهتمام الأندلسيين بحماسات أبي تمام والتي بلغت درجة لم يصل إليها شاعر مشرقي «عني الأندلسيون المغاربة بروايتها وحفظها، وما أكثر ذكرها في تراجم الأعلام، وقد يكون غريباً بالنسبة إلى وقتنا أنها كانت من المقررات الابتدائية، كما أنهم عنوا بشرحها وتأليف حماسات على طريقتها»[3]

ونستطيع من خلال الفقرة السابقة أن نقف على مستوى التعليم في الأندلس مما يؤيد ما بدأناه في هذا الفصل من ارتقاء مستوى التعليم وأثر ذلك في تمكن أهل الأندلس من الثقافة العربية.

ولنا أن نميل مع المسيل حيث يميل إذ اعتنى ابن شريفة بتحديد مظاهر عناية الأندلسيين بأشعار الطائي أبي تمام «أولهما يتجلى في المعارضة التي

---

(1) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الشروق- عمان، ١٩٩٧م: ١٠٠

(2) نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة السنة المحمدية- القاهرة، ١٩٦١م: ٤٩٩.

(3) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة. ٧٨

وقد روى الأعلم الشنتمري (ت ٤٧٦هـ) حماسة أبي تمام وحققها الدكتور مصطفى عليان في جامعة أم القرى سنة ١٤٢٣هـ

أصبحت ظاهرة عامة في شعر الأندلس والمغرب، ويمكن القول بأن معارضة أبي تمام بدأت مع جيل ابن عبد ربه، فقد حذا هو وشعراء عبد الرحمن الناصر حذو ابي تمام في بناء القصيدة، ولا سيما قصيدة المدح التي يشتمل القسم الأخير منها على نعت القصيدة ومدحها، ويعتبر أبو تمام الشاعر المبرّز في هذا المنحى كما يقول الشريشي في شرح المقامات، وقد أعجب ابن عبد ربه بشعر أبي تمام في وصف القلم وعارضه بشعر له في الموضوع نفسه، وأورد مختارات من شعره في العقد الفريد، وكان استشهاده به في مختلف أغراض كتابه وموضوعاته يدل على حفظه وتمثله كما يدل على أنه غدا مألوفاً في البيئة الأدبية الأندلسية يومئذ. والمظهر الثاني أن شعر أبي تمام كان كعامة الشعر القديم والمحدث من المحفوظ الذي تجري ألفاظه ومعانيه على ألسنة الشعراء وأقلام الكتاب في الأندلس والمغرب وكانوا لا يستطيعون التخلص من تأثيره حينما يكتبون أو يشعرون، ومن هنا لجدهم يقعون على معانٍ وصور وصيغ سبق إليها أبو تمام، وقد شغل بعض دارسي الأدب وشرّاح الشعر بهذا الموضوع في الأندلس وتناولوه في إطار السرقات، وهو الأسلوب المعهود في الدرس الأدبي يومئذ»[1]

وبعد، فإننا قفّينا على أثر هذين الشاعرين على سبيل المثال لا الحصر لنتبين مدى تأثير الشعر المشرقي في الثقافة الأندلسية ومدى إقبال الأندلسيين على هذه الثقافة الوافدة من المشرق ومظاهر هذا الإقبال، وعلى أية حال فإننا لا نقصر هذا الأثر على جانب النظم فإننا بنظرة سريعة للمؤلفات الأندلسية في باب الأدب وأحواله وأعلامه وتاريخه نستطيع بكل يسر أن نرى بوضوح أثر الأدب المشرقي في النثر ومؤلفاته في العهود المختلفة للدولة الأندلسية ولنضرب

---

(1) ابو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٥٦.

بـذلك بعـض الأمثلة ونشير بعض الإشارات، فما جاء في نفح الطيب مثلاً من أسمـاء شـعراء المـشرق وأشعارهـم تضـميناً واقتباسـاً ومعارضة ما يشير إلى مدى الاتكـاء علـى أشعار المشارقة والإعجاب بها ومن هؤلاء المذكورين على سبيل المثال: المتنبي، أبـو تمـام، زهـير، المعري، ابـن الرومي، امرؤ القيس، الشريف الرضي، ذو الرمة، حسان بن ثابت، بشار بن برد، الأعشى، الشماخ، أبو نواس، البحتري، أبـو ذؤيـب الهذلـي، متمم بـن نويـرة، دريـد بن الصمة، أبو فراس الحمدانـي، الكميت، جميل بثينة، المتلمس، الحطيئة، عنترة. كذلك ما جاء في المن بالإمامة لابـن صـاحب الـصلاة مـع كـونه سجلاً تاريخياً بالدرجة الأولى فمن الأسمـاء الـتي نقـرؤها بـين طـياته. الـصمة ابن عبد الله، الخنساء، أبو تمام، ابن الرومي، مهيار.

كـذلك مـا ضـمّنه كـتاب أزهـار الرياض في أخبار القاضي عياض من أسمـاء مـشاهير شـعراء العـرب أمـثال المتنبي، حسان، أبي نواس، الحطيئة، أبي العتاهـية، البوصـيري، النابغة، الفـرزدق، الصمة القشيري، أبي العلاء المعري، امرئ القـيس، قـيس بـن ذريـح، كما يحيل إلى بعض الكتب النقدية مثل البيان والتبـيين ويذكر آثار العرب وأيامهم ومشاهيرهـم وصفاتهـم وكناهم ومأثوراتهم وعلماءهـم وكتبهـم وأسماء مواضعهـم ونباتاتهـم... وغير ذلك.

أضـف إلى ذلـك ما حوته هذه الكتب وغيرها من أقوال للرسول صلى الله عليه وسلم ولعلي بن أبي طالب وما اشتهر من كلام الأصمعي والجاحظ وآرائهم كما حوت العديد من الأمثال والحكم والوصايا العربية.

وثمـة لـون آخـر مـن ألوان هذا التأثر ويتمثل هذا اللون في السير على نهـج المـشارقة في التأليف اختياراً للموضوعات وتبويباً مثلما صنع ابن عبد ربه في كـتابه العقـد الفـريد، فقد نسجه على طريقة عيون الأخبار حتى إنه جعله في

صورة مشرقية شكلاً ومضموناً فلم يحو هذا المصنف تواليف عن الأندلسيين بل جعله عن المشارقة بشكل يكاد أن يكون مطلقاً لولا هذه الأشعار الخاصة به التي ضمنها جواهر عقده، ويذكر محمد التونجي في الجزء الأول عبقرية صاحب العقد في تأليفه كتاب شرقي لا أثر للأندلسية فيه. "ونحن حين نتعرض لكتاب 'العقد' لا يعني أننا نسجل كتاباً أندلسياً، بل نسجل أثر أدب المشرق في أدب المغرب ولولا شعر ابن عبد ربه لما وجدنا شيئاً أندلسياً في الكتاب. ولقد اطلع ابن عبد ربه على كتاب 'عيون الأخبار' فأعجب به وبطريقته. فأراد أن يصنع كتاباً للأندلسيين على نسق كتب المشارقة، فجعله قدوته ومعلمته، غير ناس شخصيته"[1]

ويذكر في موضع آخر أن مضمونه لم يختلف عن مضامين كتب المشارقة في التأليف "إن كتابه لم يختلف عن مضمون كتب المشارقة، ولم يستشهد بشعر الأندلسيين وأخبارهم شيئاً، إلا ما أتى به من شعره من باب المباهاة والمضاهاة"[2] ثم نجده يصرح بالهدف من صناعة الكتاب "وكان هدفه حب اللحاق والسباق والتفوق، وقد فعل، وعلى هذا اتفق الناقدون وأجمعوا"[3]

ومن هؤلاء الكتاب من عارض التصانيف المشرقية خاصة تصانيف أبي العلاء ومنهم أبو الربيع بن سالم. "وجهد النصيح في معارضة المعري في خطبة الفصيح... ومفاوضة القلب العليل ومنابذة الأصل الطويل بطريقة أبي العلاء المعري في ملقى السبيل"[4]

---

(1) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ت. أحمد أمين والزين والإبياري، القاهرة ١٩٥٣م: ١٤

(2) ابن عبد ربه: العقد الفريد: ١: ١٥

(3) نفسه ١: ١٦.

(4) لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ت. محمد عبد الله عنان، الخانجي-القاهرة، ١٩٧٧م: ٤: ٩٧.

ومنهم عبد الغفور الذي ترسّم خطى المعري خطوة خطوة في الصاهل والشاحج وفي سقط الزند وخطبة الفصيح ويذكر د. إحسان شيئاً من هذا في حديثه عن هذه الألوان من الاحتذاءات بالطرائق المشرقية في الكتابة «إن ابن عبد الغفور الكلاعي كان قد تذاكر هو وصاحب له ما لأبي العلاء من تواليف بديعة، فقال صاحبه: إن أبا العلاء لا يجاري ولا يباري ولا يعارض في واحد منها؛ فأحب عبد الغفور أن يثبت تفوقه فكتب رسالة الساجعة والغربيب معارضة لرسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء، ثم عارضه بتأليف سماه ثمرة الألباب مضاهياً بذلك سقط الزند وعارضه في خطبة كتاب الفصيح وهذا جهد معجب واحد من المعجبين بأبي العلاء: وهناك آخرون غيره منهم ابن أبي الخصال الذي عارضه في ملقى السبيل والسرقسطي الذي تأثر خطاه في المقامات فبناها على لزوم ما لا يلزم، وتأثر به ابن خفاجة من حيث الشكل حين استعمل اللزوم في شعره وليس من السهل أن نمثل على تأثر الأندلسيين بالمبنى الشعري عند أبي العلاء فإن سقط الزند الذي استأثر باهتماماتهم فيه الشيء الكثير من أثر المتنبي نفسه»[1]

ومنهم ابن زيدون في جانبه النثري فقد كتب رسالته الهزلية على غرار صنع الجاحظ في التربيع والتدوير.

ولم يقتصر اتباع الجاحظ على موضوعاته إنما اتبعوه أيضاً في أسلوبه الساخر الهزلي على ما بدا في رسالته التربيع والتدوير، ومنهم عبد الله بن مسعود وأحمد بن عباس الكاتب وابن زيدون ولم يكن الجاحظ فقط هو الذي تأثر به الأندلسيون في سخريته وتهكمه فقد وصلت إليهم كما يذكر ذلك

---

(1) تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: ٩١.

د. إحسان عباس «غزليات أبي الشمقمق وأبي الرقعمق، وأحياناً مجونيات ابن سكر، وابن حجاج، ففتح ذلك لهم باباً واسعاً من الاتباع، وأصبحت طريقة الجاحظ في السخرية مطلباً يحاولون بلوغه»[1]

إن كثرة النماذج والتواليف النثرية التي وصلت الأندلس أتاحت فرصة كبيرة للاحتذاء والتقليد «اتسعت النماذج التي أصبح النثر الأندلسي قادراً على محاكاتها وتعددت إذ أصبح التراث المشرقي لدى الناثر الأندلسي يضم طرائق سهل بن هارون والجاحظ وكتّاب القرن الرابع وبخاصة بديع الزمان، ثم رسائل المعري ومقامات الحريري، وفي باب الخطب أصبحت خطب ابن نباته هي النموذج الرفيع الذي يحتذى، وكاد كل كاتب يجد أنموذجه المفضل لدى واحد أو غير واحد من كتاب المشارقة. ولكن لا ينكر استقلال الكتاب الأندلسيين في الجزئيات ومحاولتهم التجديد في اختيار الموضوعات»[2]

وإذا كان التأثر الأندلسي بالمشرق قد استمر منذ بدأ الدولة إلى أخريات أيامها: فقد تفاوتت درجاته من عصر إلى آخر حسب الظروف السياسية والثقافية الخاصة بالغرب الأندلسي تارة أو بالشرق العربي تارة أخرى، فقد ازدهر في عصور وخبا سناه في عصور أخر وقد التفت غارسيا غومث إلى هذا التأثر بالمشرق على مر العصور الأندلسية فيما يلي.

---

(1) تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: ١٢١.

(2) نفسه: ٢٢٨.

عصر الإمارتين:

وقد ذكر عنه: «ولقد كان الشعر العربي في الأندلس في ذلك الحين صدى خافتاً لما كان يتردد في جوانب المشرق الأقصى من شعر، ولكن أصوله ثبتت في التربة الأندلسية نتيجة لعاملين أحدهما بعيد عن الآخر كل البعد. أولهما ما أولاه إياه بعض أمراء الأندلس (كالداخل والناصر وأمراء بني أمية عامة) من العناية، وما صرفه إليه بعض رؤساء العرب من اهتمام (مثل سعيد بن جودي الزعيم العربي الشجاع الطائر الصيت) فقد كان أولئك وهؤلاء ينفسون بالشعر عما يثقل صدورهم من هموم»[1]

عصر الخلافة:

وقد قال عنه: «ولقد عرف الأندلس على أيام الناصر (٣٠٠/ ٩١٢- ٣٥٠/ ٩٦١) دواوين المتنبي وغيره من أئمة التعريض العربي القديم المحدث، وعلى بلاط مقر ذلك الخليفة العظيم عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر العالم الجمّاع للكتب (٣٥٠/ ٩٦١- ٣٦٦/ ٩٧٦)، والوزير الخطير العظيم السلطان المنصور بن أبي عامر (توفي عام ٣٩٣/ ١٠٠٢) وفد سفراء الثقافة المشرقية: من أبي علي القالي (دخل الأندلس عام ٣٣٠/ ٩٤١)، إلى صاعد البغدادي (وفد عام ٣٨٠/ ٩٩٠)»[2]

---

(١) غارسيا غومث: الشعر الأندلسي، ترجمة د. حسين مؤنس، نهضة مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥٦م: ٣٠، ٣١.

(٢) الشعر الأندلسي: ٣٦.

عصر الطوائف:

وقد ذكر عنه: «وفي أثناء ذلك كله كانت قرطبة النبيلة تحتضر وكان البربر أصحاب السلطان في جنوبي الأندلس قد عقدوا الخناصر مع اليهود. وقلّ وفود أعلام المشارقة على الأندلس»[1].

عصر المرابطين:

حيث قال عنه: «وكان المشرق إلى ذلك في انهيار متصل، ولم يعد له على الأندلس إلا ظل خفيف من سلطانه الثقافي الأول، بل حدث عكس ما رأيناه قبلاً من وفود المشارقة على الأندلس حاملين إليه ذخائر العلم والحضارة، واتجهت الآن موجة الهجرة من الأندلس إلى المشرق»[2]

عصر الموحدين:

حيث قال عنه: «وإننا لنتأمل أحوال الأندلس فلا نكاد نجد للمشرق إلا ظلاً باهتاً من أثر بعيد»[3]

عصر مملكة غرناطة:

ويصوره غومث بأنه: «كان ذيلاً على تاريخ الأندلس»[4]

وفي أغلب الظن أن هذا التقسيم للأستاذ غارثيا غومث الذي أضعف من وجود مظاهر التأثر بالمشارقة في أغلب العصور الأندلسية، أو أنه لم يعد لها

(١) نفسه: ٤٥.
(٢) نفسه: ٥٧
(٣) نفسه: ٦٥.
(٤) نفسه: ٧١.

إلا ظلال باهتة ويرجع ذلك إلى قلة وفود المشارقة على بلاد الأندلس، أظن أن هذا ليس سبباً يجعلنا نقبل ذلك، حيث إن التأثر لا يستوجب وفود المشارقة فقط، بل إن التأثر يكون في رحلات الأندلسيين لبلاد المشرق إضافة إلى ان الأمر لا يستلزم تواجد العلماء والأدباء المشارقة بأشخاصهم، فكتبهم ومؤلفاتهم كانت بين أيدي الأندلسيين ينهلون منها متى شاءوا وكيفما أرادوا، وألوان التأثر ظلت موجودة بدرجة أو بأخرى على طول عمر دولة الأندلس وبأنماط مختلفة ومتجددة وهذا ما سيثبته البحث من خلال الدراسة النصية.

وقد استمر هذا التأثر حتى نهاية الدولة الأندلسية مما أسمتها د. حسناء بو زويته "تضافر النصوص" «وقد قامت عليها كثير من أشعار المدونة، في توظيف آيات من القرآن، ومختارات من كلام العرب، وأبيات من الشعر القديم، وأمثال أندلسية: وأسماء أعلام وأماكن، وفي معارضات ومواردات، ونسج على طرائق مسماه، إذ نحا بعضهم نحو الطريقة "المشرقية" والطريقة "المهيارية" و"طريقة الشريف الرضي"»[1]

وأمام هذا التأثر بالمشارقة فإن الباحثين قد أولوه العناية والاهتمام كظاهرة أدبية طبعية شغلت جزءاً كبيراً من تاريخ الأدب العربي في الأندلس، فمنهم من قسّم تاريخها كما سبق وحدد الأستاذ ليفي بروفنسال، ومنهم من أدلى برأيه، ومن هؤلاء الأستاذ الريسوني الذي كان له رأي في ذلك يتعارض مع ما جاء به د. إحسان، وقد آثرت الا أختم هذه الجزئية من البحث إلا بعد استعراض الرأيين ومناقشتهما.

أما الرأي الأول فيقول صاحبه د. محمد الريسوني: «إن الأدب الأندلسي في مرحلته التكوينية كان امتداداً صرفاً لصدى الأدب المشرقي ما في

(1) حياة الشعر في نهاية الأندلس: ٧١٧.

ذلك شك، ولا يستطيع أحد منّا أن يرفع سبابته منكراً تأثير المتنبي، وأبي تمام، وأبي نواس، والبحتري، وابن الرومي، وأضرابهم من سدنة الشعر العربي في شعر شعراء الأندلس، كما إننا لا يمكن أن نتجاهل أستاذية أولئك الأفذاذ لهم، ولكن بعد أن ترفت الحياة في الأندلس، ورقّت أنفاسها بين جنباتها، وأخذت شكلها الحضاري الرائع الفني بدأنا نرى الشعر الأندلسي يقف على قدميه في شموخ تبعاً للمد الحضاري شأنه في ذلك شأن سلفه المشرقي»[1]، «ويلح الإنصاف، ونحن في معرض الدفاع عن الأدب الأندلسي أن نقف هنيهة من الزمن لنناقش الدكتور إحسان عباس مناقشة صغيرة في ما ذهب إليه في كتابه (تاريخ الأدب الأندلسي- عصر سيادة قرطبة) من أن «ربقة التقليد خانقة تحوّل القابليات عن طريق الابتكار، ولو أن الأندلسيين نظروا من خلال أنفسهم مثلاً إلى شعر الطبيعة لاستغنوا عن مناظرات ابن الرومي وتشبيهات ابن المعتز الجامدة، ولاستوحوا بيئتهم لا أشعار أبي نواس في وصف الخمر» الدكتور إحسان عباس -مع تقديري له- جمح به القلم عن جادة الصواب جموحاً بعيداً، ذلك أن الأندلسيين لم يأتوا أمراً إدّاً إذا استعانوا بتشبيهات ابن المعتز وغيره وأدى ذلك إلى خلق جميل، وليس غريباً إذا تداول الشاعر المعاني الواحدة وأبرز كلٌ قدرته الفنية على توليد معان أخرى جديدة، وكذلك كان شأن الأندلسيين في بعض أعمالهم الشعرية وفي البعض الآخر قد تخونهم مقدرتهم الأدبية، وفي البعض الآخر أيضاً يتفوقون على أقرانهم الشرقيين»[2]

واعتقد أن الأستاذ الريسوني -مع تقديري له- هو الذي جمح به القلم عن جادة الصواب جموحاً بعيداً حيث إنه لم يشر إلى سائر رأي د. إحسان في هذا

---

(1) الشعر النسوي في الأندلس: ٣٦.

(2) الشعر النسوي في الأندلس: ٣٨.

الأمر، واكتفى بهذا الجزء منه فقط مما يلبس على القارئ ويوقعه في مشكل الحكم غير العادل في هذا الأمر، وإنصافاً للقضية فإنه يتوجب عليّ أن أنقل بقية رأي د. إحسان.

حيث يقول: «على أننا نزيد الأمر بياناً ونقول: هب أن الأندلسيين لم يعمدوا إلى التقليد المشرقي فإن اشتراك البيئتين المشرقية والأندلسية في المتكأ الحضاري، سيجعل صور التشابه ولابد أوضح تحت عيون الباحثين من صور التخالف والافتراق تلك حقيقة يجب أن نعيها تمام الوعي، لا حين نتحدث عن الشعر الأندلسي وحسب، بل حين نتحدث عن شعر كل قطر من الأقطار الإسلامية التي وجدت طريقها إلى الاستقلال السياسي في هذا العصر أو ذاك، والمتكأ الحضاري لا يعني الشركة في مواد العمران وحسب بل يمتد فيشمل الشركة في وسيلة التعبير والمقدسات الدينية والدوافع الأسطورية والمستوى العلمي وغير ذلك من شئون تسمى جميعاً 'الموروث العام'»[1]

واعتقد أن الأستاذ الريسوني عاد مرة أخرى ليتفق في المقولة نفسها مع ما أبداه د. إحسان من رأي في مستوى الشعر الأندلسي في فترة مائتي عام فقط من عمر الدولة الأندلسية «وهكذا نجد أنه ليس من السهل أن ندرج الشعر الأندلسي في هذه الفترة تحت مقولة واحدة، فهناك الشعر الفج الجافي، والآخر السهل السائغ المنبعث في يسر، وهناك التصوير المتكلف المخفق، والتصوير المبتدع الموفّق، وثمة توجد الإحالة كما يوجد الإغراب، وتتوفر البساطة كما تتوفر الجزالة»[2]

---

(1) الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١١٧.

(2) الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٢٠.

وعلى أية حال فإنه يحسن بنا الآن أن ننطلق إلى معرفة أكثر تفصيلاً وتحديداً لمفاهيم هذه الأنواع من التأثر والتي تُمثل المعارضات الشعرية أبرزها وأعلاها؛ فنتتبعها معجمياً واصطلاحياً ثم نبين مفهومها ومكانتها، ثم مفهومها في النقد الأوروبي الحديث ونبحث في العمق التاريخي لنشأتها ثم الأسباب التي دعت إلى ظهورها في الأندلس، والتفسيرات التي قيلت حول هذا الموضوع، ثم نتعرف أنواعها والفارق بينها وبين فنون أخرى قد تتشابه معها في بعض جوانبها، ثم نبين موقف النقاد من هذه الظاهرة، ما لها وما عليها ثم المعارضات بين الازدهار والركود.

الفصل الثاني

المعارضات وفنون أخرى

أولاً: المعنى اللغوي للمعارضة:

«وعارض الشيء بالشيء معارضة: قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يعارضني أن يباريني، وعارض في السير: سار حياله وحاذاه، وعارضته بمثل ما صنع أي أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل، ويقال: عارض فلان فلاناً، إذا أخذ في طريق وأخذ في طريق آخر فالتقيا»[1]

ثانياً: المعنى الاصطلاحي للمعارضة:

«المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصاً على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحاً علانية، فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة»[2]

ومن خلال استعراض المعنيين نرى اتفاقاً على مفهوم اشتراك أمرين في فعل واحد يؤدي الطريقة ذاتها وعلى النمط نفسه فيحدث التلاقي المعبر عن

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة: عرض، ت. عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف- القاهرة.

(2) د. أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط.٣، ١٩٩٨م. ٧.

انبهار الثاني بالأول، ومن ثم فإن محاولات المعارضة تضع أقدامها على طريق الإجادة والتفوق أحياناً فتلحق بالركب، أو تضل طريقها فتتراجع وتتوقف أحياناً أخرى، وهذا يؤيد مفهوم المعارضة الصحيحة وهو القائم على تصور المعارضة نوعاً من التعبير عن الإعجاب وإثبات القدرات الإبداعية الخاصة التي تميز شخصية صاحبها الأدبية وتخرج به عن دائرة الاتهام بالتقليد البحت والمحاكاة الباردة وإن كان هذا طوراً من الأطوار الأولى للمعارضات الأندلسية، وقد دافع أكثر من باحث عن هذا المفهوم وحاولوا أن يدرءوا عن المعارضات هذا الاتهام الذي يحط من قدرها كعمل أدبي خلاً من مبدع يضيف على النص الأول قيمة جديدة ويبث فيه الحياة من جديد بعدما كاد أو يكاد يبلى ويخلق ويسعى لإثراء مكتبة الشعر العربي.

ولكن هل كل اتفاق بين شاعرين في الوزن والقافية والموضوع يعد معارضة هذا ما انتقده د. حسن عباس في قوله:

«تتفق الأعمال الشعرية في أوزانها وقوافيها وموضوعاتها ولكنها لا تعبر عن معارضة اللاحق للسابق، ذلك أن أوزان الشعر العربي وحروف رويه وحركات إعرابه، كل ذلك مما يقع تحت احتمالاته المتعددة تحت الحصر، ولو أطلقنا الحكم به لكان أكثر ما نرى من شعرنا العربي داخلاً في باب المعارضة»[1]

وهذا بحث الدكتور منجد مصطفى بهجت الذي يذود فيه عن المعارضات ويؤيدها في أكثر من موضع من مواضع بحثه القيم «إن مجرد قول الشاعر لقصيدة في بحر قصيدة أخرى وقافيتها وموضوعها، لا يدل على تقليد

---

(1) د. حسن عباس: التيار المشرقي في الأدب الأندلسي، مكتبة الآداب- طنطا: ٣٥.

مطلـق للـشاعر الـسابق على نحو ما ذهب عدد من الدارسين، والصواب أنها مظهر من مظاهر الإبداع وصورة من صور التفوق لاسيما في مراحلها الأخيرة، فقـد يبدو الشاعر مقلدًا وتكون المعارضة مظهراً من مظاهر هذا التقليد لكنه لن يجـرؤ على معارضة كبار الشعراء إلا بعد أن تستقوي لديه ملكة الشعر فيحاول مجـاراة أعـلام الـشعراء ومظاهـاتهم ونتهي به هذه النزعة وتستوي على ساقها حـين يـدرك مـرتبة أولئك الشعراء الذين بدأ معجباً بهم، ومن هنا نستطيع أن نقرر بأن المعارضة حالة تتجاوز التقليد إلى الإبداع والمتابعة إلى الابتكار»[1].

ويتلاقـى الـرأي الـسابق بـرأي الأستاذ أحمد هيكل في رؤيته للاتجاهات الأدبـية والـتي يـرى فـيها أن المعارضـات تمـثل إعجابـاً بالاتجاه الشعري المحافظ الجديـد الـذي ظهـر في المـشرق «على أن ذلـك لم يكن في الغالب -تقليداً من الأندلـسيين لهـؤلاء الأعـلام المـشارقة؛ وإنمـا كان إعجاباً بالاتجاه الشعري أولاً، ورغـبة في إثـبات مقدرتهم وتفوقهم ثانياً وليس أدلُّ على عدم التبعية والتقليد، مـن أن الـشاعر الأندلـسي كـان يجاهر بموازنة نتاجه بنتاج سابقه المشرقي، حين يعالج موضوعاً عالجه، أو يورد فكرة أورد مثلها، أو يؤلف صورة رسم نظيرها؛ وهـذا ابـن عبد ربه مثلاً، يورد نماذج لأبي تمام وغيره من أعلام شعراء المشرق، ثم يورد أشعاراً له في الموضوعات نفسها أو مع بعض الأفكار المتشابهة والصور المتقاربة، وهـو يـشير بهـذا العـرض إلى مقدرته كشاعر أندلسي، ويحاول إثبات تفـوقه علـى هؤلاء الأعلام، بل إنه أحياناً يصرح بهذا، فيعلق بعد إيراد نموذجه بمـا يـدل علـى قصده إلى إثبات التفوق. فالمسألة إذاً لم تكن تبعية أو سرقة، وإنما

---

[1] د. منجد مصطفى بهجت: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، مديرية دار الكتب، جامعة الموصل ١٩٨٨م: ٢٦٧.

والصواب: (ومضاهاتهم).

كانت معارضة وتحدياً، وليس معنى ذلك أن الأندلسيين لم يتأثروا بفن سابقيهم ومعاصريهم من المشارقة؛ فالحق أنهم تأثروا إلى أبعد حد، ولكن هذا التأثر كان في الغالب تأثراً بالمذهب وتعلقاً بالاتجاه، كما كان في أكثر الأحيان تأثر الأصلاء الواعين، ذوى الشخصية المتفتحة القوية، التي تضيف إلى ما تتأثر به كثيراً من ذاتها وفنها فتغنيه وتنميه»[1]

المعارضات من منظور غربي:

وإذا كان النقد العربي أطلق على هذا النوع من النشاط الأدبي مصطلح 'معارضة' فإن النقد الأوروبي يستسيغ مصطلحاً آخر وتسميات تحمل المفهوم نفسه للمحاكاة أو التحويل.

ومن هذه المصطلحات. التناص -التناصية -التعلق النصي -الاتساعية النصية.

وعلينا قبل التفرغ للدراسة النظرية لمفهوم المعارضات أن نعرض له من وجهة نظر نقدية غربية في سطور موجزة.

يعرّف جيرار جينيت التناصية بأنها «علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية Eidetiquement، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر.

إن أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحاً وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس citation (..............)، وإن أقل أشكالها وضوحاً وشرعية هي السرقة Plagiar (.........) وهي افتراض غير معلن ولكنه حرفي. وإن أقل

---

[1] د. احمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف ١٩٩٧م: ١٩٩.

أشكالها وضوحاً وحرفية هو الإلماع a Huion وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما enonce، ملاحظة العلاقة بين مؤدى آخر تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»[1]

ويعرف لوران جيني التناص بأنه «عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى»[2]

أما ميشيل ريفاتير فإنه يرى أن التناص «هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده، ويبلغ به الأمر حداً يطابق فيه التناصية في هدفها مع الأدبية litter arité نفسها هي الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية. إنها تنتج التمعنى Signifiance في حين أن القراءة الموجزة والمشتركة بين النصوص الأدبية كانت أم لا، لا تنتج إلا المعنى»[3]

أما التناص عند رولان بارت، فيتمثل في قوله: «يعيد النص توزيع اللغة(.........). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة»[4]

ويرى بارت أن التناص يتمثل في: «مُقاومةُ السياق المنغلقْ فيؤكد وجود سياقين على الأقل، ومن ثم فإن العبارة التي تتبع معنى ممكناً لا تلغي غيره من

---

(1) آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ت.د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨م: ١٣٢، ١٣٣.

(2) آفاق التناصية المفهوم والمنظور: ٧٥.

(3) نفسه: ١٣٤-١٣٥

(4) نفسه: ٤٢.

المعانـي التي تصله بنصوص مغايرة، والنص (المتناص) interteytk هو الجانب المستعرض مـن الكـتابة الـتي تـنغلق علـى نفـسها، بـل تنفـتح على غيرها من تفاعلات نصية دائمة»[1]

أما التعلق النصي فهو ترجمة لمصطلح جيرار جينيت Hypertextuell، وقد فسر سعيد يقطين هذه الترجمة بقوله: «وهذا ما دفعنا إلى تسمية هذه العلاقة بـين النصين بالتعلق النصّي، وذلك على اعتبار أن القاعدة فيها أن الكاتب من خـلال قراءاته المتعددة، يتعلق (بالمعنى الإيجابي للكلمة) بنص نموذج أو كاتب معين، يظل يحتذيه ويسير على منواله في نسج تجربته أو التنويع عليها»[2]

أمـا الـنص المتسع فيطلقه جيرار جينيت على «كل نص مستمد من نص سـابق بـتحويل بسيط (نقول من الآن فصاعداً تحويل فقط وبتحويل غير مباشر نقول: محاكاة»[3] وإن الاتساعية النصية هي «بعد عالمي (بدرجة مختلفة) للأدب، ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخـرى، وبـذلك تكـون الأعمـال كلـها اتـساعية نصية، ولكنها مثل متساوي أورويـل Orwell بعـضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة إلى غيرها»[4]

أما فكرة موت المؤلف وعلاقتها بالتناص فإن بارت يوضحها من خلال تعريف النص: «النص: فضاء لأبعاد متعددة تتزارج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر

---

(1) د. عمر عبد الواحد: التعلق النصي، دار الهدى للنشر: ٥٢.

(2) سعيد يقطين: الرواية والتراث الـسردي، المركز الثقافي العربي – بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٢م: ٢٩.

(3) آفاق التناصية: ١٤٣.

(4) نفسه: ١٤٦

الثقافة. النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل في الوقت الحاضر، إنه القارئ؛ وعلى هذا النحو تقود فكرة موت المؤلف إلى التناص»[1]

ونستطيع أن نخلص من هذه المصطلحات إلى القول بأن المعارضة التي نعنيها هي شيء مختلف تماماً عن الاقتباس أو المحاكاة المطلقة، إذ أن المعارضات ليست نسخاً من عمل آخر، ولا نستطيع أن نطلق عليها اتساعاً نصياً فهذا شكل من أشكال التأثر في اللاشعور يظهر ويستدعي في بعض أوقات الإبداع ولا يعني المعارضة بمعناها الكامل؛ ولكن لنا أن نختار من ذلك التعلق النصي والتناصية حيث إن مفهومهما متوازن تماماً مع فكرة المعارضة ومدلولها.

أنواع المعارضات

تنقسم المعارضات الشعرية إلى قسمين: الأول منهما صريح كامل قالبًا إيقاعياً وغرضاً جوهرياً سواء أكان الجوهر مماثلاً لكل أغراض القصيدة أم لأجزاء منها. والثاني منها معارضة غير تامة تقتصر على الشكل أو القالب الإيقاعي فقط دون تماثل الموضوع، والقسم الأول هو ما اشتهر من أنواع المعارضات الأندلسية لشعراء المشرق. وقد أوضح هذين القسمين د. عبد الرحمن إسماعيل الذي جعل توافق القصيدتين وزناً وقافية وموضوعاً سواء أكلياً أم جزئياً جعلها سبباً للدخول تحت نوع المعارضات الصريحة مضيفاً الإعجاب كشرط من الشروط الأساسية وجعل المعارضات غير التامة أو كما سماها الضمنية معارضات تتفق شكلاً وتختلف موضوعاً. فيرى د. عبد الرحمن

---

[1] التعلق النصي: ٥٤.

شرط المعارضة الصريحة أن «توافق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها، وأن يكون الغرض منهما واحداً أو متماثلاً، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحاً للقصيدة القديمة، بدافع الإعجاب أما ماعدا ذلك من القصائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة، فهي -في رأينا- معارضات ضمنية لا صريحة والمعارضات الصريحة إما أن تكون معارضة كلية أي لكل القصيدة القديمة أو تكون معارضة جزئية، وهي ما اقتصر فيها الشاعر على معارضة جزء من القصيدة القديمة: كاقتصاره على معارضة الغزل في قصيدة مدح قديمة أو العكس»[1]

أما النوع الثاني فهو المعارضات الضمنية وفيه تتفق «القصيدتان المتأخرة والمتقدمة في عناصر الشكل الخارجي وتختلفان في الموضوع العام... وإذا اختلفتا في الموضوع العام فلابد من اتفاقهما في الوزن والقافية، وهذا النوع من المعارضات الشعرية غالباً ما يختفي منه وعي الشاعر للمعارضة وينطلق على سجيته معتمداً على موروثه القديم متداخلاً مع غيره من الشعراء السابقين»[2]

ولنا هنا أن نطرح تساؤلاً وأن نحاول إيجاد تفسيرات وإجابات موضوعية له، ما الأسباب التي دعت شعراء الأندلس إلى هذا الاتباع والتقليد. وما الذي أدى إلى ظهور فن المعارضات وازدهاره في الشعر الأندلسي؟ وهل هذا التتبع الذي كاد يكون حرفياً في بداياته هل كان أمراً لا مفر منه حتى بات طبيعياً أن يكون، مما جعل بعض كتاب الأندلس ونقادها أنفسهم يبدون استنكارهم إياه مثلما صرح بذلك ابن بسام في ذخيرته، ثمة عوامل عديدة

---

(1) عبد الرحمن إسماعيل: المعارضات الشعرية دراسة تاريخية ونقدية، النادي الأدبي -جدة، ١٩٩٤م: ١٩

(2) نفسه: ١٩، ٢٠

فرضت وجودها على ساحة هذه القضية ولم يكن لشعراء الأندلس بد منها فسواء أبوا أم لم يأبوا فلقد وجدوا أنفسهم يسيرون في هذا الطريق ويترسمون خطاه، وعن ذلك يعبر د. إحسان ويحدد تلك العوامل مقرراً أن هذا التقليد المشرقي كان أمراً طبيعياً بل يكاد يكون حتمياً لعدة أسباب منها:

١- إن الأندلس مهما تحرز استقلالاً عن المشرق في سياستها ونظمها فإنها بنت المشرق، ولم تنقطع صلتها الثقافية به في يوم من الأيام، وقد ظلت الرحلة العلمية إلى المشرق هي منبع العلم والعرفان، فكيف إذا أضفت إلى ذلك تلك الرابطة الدينية القوية التي تجعل وفود الأندلسيين تستهين بكل المصاعب البرية والبحرية في سبيل أداء فريضة الحج.

٢- إن الأندلس كانت بحاجة إلى المشرق لأنه أرقى حضارة وأحفل بأسباب التقدم العمراني.

٣- إننا إذا نظرنا إلى الموروث الأدبي وجدنا أن موروث الأندلسيين الأدبي -وهم عرب أو ذوو ثقافة عربية- إنما هو شعر العرب وأدبهم منذ الجاهلية حتى أبي تمام، وليس من الطبيعي أن يجد الأندلسيون أسباب ذلك الموروث؛ لأنهم لا يحملون للمشرق إلا كل تقدير وإكبار. زد على ذلك أنه من العسير على الإنسان أن يطرح جانباً المؤثرات التي تلقّاها في الصغر، ووجهت نظرته وطريقته في التعبير.

٤- إن الوسيلة التعبيرية عند الأندلسيين والمشارقة واحدة بكل ما فيها من مظاهر القدرة أو العجز، والاتحاد في وسيلة التعبير يوحّد أو يقرب صور الشكل، كما أن الاتحاد في مواد الحضارة يوحد الموضوع الشعري.

٥- إن الشعر المحدث -من بين جميع الموروث الشعري العربي- أحب إلى الأندلسيين، لأنه يعبر عن مرحلة حضرية يعيشونها، بينما يمثل الشعر

القديم (أو البدوي) مرحلة لم يعرفوها، ولهذا تناولوا النماذج الجاهزة من الشعر المحدث وصبوا على قوالبها»[1]

كما يرى د. إحسان أن المعارضات قد تكون «من قبيل الدربة والتعلّم إذا طالب بها المعلم ومن قبيل إثبات القدرة للمتعلم ومن مثل ذلك عندما أسمع ابن هذيل تلميذه الرمادي قوله:

ومرنّة والدجن ينسج فوقها

بردين من حلك ونور باكي

مالت على طيّ الجناح وإنما

جعلت أريكتها قضيب أراك

ثم طلب منه أن: «انصرف إلى المكتب وتأدب حتى تحسن مثل هذا. قال الرمادي: فحركني كلامه، ثم بكر إليه وأنشده:

أحمامة فوق الأراكة بيّني

بحياة من أبكاك ما أبكاك

أما أنا فبكيت من حُرق الهوى

وفراق من أهوى، أأنت كذاك؟»[2]

وينقل المقرى التلمساني عن ابن بسام في كلامه عن جزيرة الأندلس. «أشراف عرب المشرق افتتحوها، وسادات أجناد الشام والعراق نزلوها، فبقي النسل فيها بكل إقليم، على عرق كريم، فلا يكاد بلد منها يخلو من كاتب ماهر، وشاعر قاهر»[3].

---

(1) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١١٥

(2) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٩٣.

(3) المقرى التلمساني: نفح الطيب، ت.د. إحسان عباس، دار صادر -بيروت، ١٩٨٨م: ٣: ١٥٤

ويتتبع الأسباب والعوامل التي قررت ظهور هذا الفن -المعارضات- وفي بحث آخر في حياة الشعر الأندلسي في نهاياته تنضم د. حسناء بوزويته إلى قائمة المقررين لهذه الدواعي فتراها تبرر المحاكاة بتبرير وتخريج نفسيين سياسيين في حديثها عن مميزات المدح السياسي في تلك الفترة الأخيرة من عمر دولة الإسلام في الأندلس «أما ما يتميز به المدح السياسي في بلاط غرناطة فهي تلك الخصائص التاريخية الجغرافية المرتبطة بواقع الأندلس ذلك «الثغر النازح النائي» الذي ألقت به مقادير الفتح الإسلامي بأقاصي الغرب، وسط بيئته معادية جغرافياً ودينياً. فالبحر حاجز طبيعي يفصله فصلاً تاماً عن بقية العالم الإسلامي والعدو الكافر يحيق به من جميع جهاته ويتربص به الدوائر، فقد بقيت القولة الشهيرة المنسوبة لطارق بن زياد يوم نزل بجيشه على أرض الأندلس «البحر وراءكم والعدو أمامكم» تحدد حقيقة وضع المسلمين بالأندلس منذ أن انتشر الإسلام في ربوعها لذلك كان لزاماً على أهلها أن يبحثوا عن كل ما يُحكم صلتهم بذلك المشرق الحبيب النائي ويبرز أنهم جزء منه لا يتجزأ فيتمسكون به تمسك الغريق بحبل النجاة»[1]

وإذا كانت الحدود السياسية لدولة الأندلس جعلت هناك شعوراً بالغربة الثقافية والدينية والسياسية وحالة من الترقب والحذر، فقد كان من الطبيعي أن تتوشج الصلات بين هذه الدولة الوليدة وحتى نهاياتها وبين الأم دار الخلافة المشرقية، أو هي بتعبير آخر بين الفروع وبين الجذور والأصول. إن العمل على الانقطاع عن هذه الأصول، والركون إلى هذه الانعزالية يزيد الإحساس بالغربة والخوف من التفاف الذئاب حول الحمل الذي شرد عن قطيعه، فكان لابد إذن

---

(1) حياة الشعر في نهاية الأندلس: ٢٥٠.

أن يؤكد شعراء الأندلس هذا التواصل والانتماء والاستمرار على تأكيد هذا لإثبات وجودهم في تلك الرقعة من الأرض الأوروبية بمميزات وسمات خاصة بهم بوصفهم عرباً مسلمين، ثم نراهم وقد شرعوا يؤكدون هذا انطلاقاً في بعض المراحل من عمر الدولة من مرجعية دينية فما داموا متمسكين بأصولهم وعقيدتهم فإنهم بذلك يمكّنون لأنفسهم ويدرءون الأخطار المحدقة بهم من جميع الجهات، فكانت المعارضات هي إحدى الوسائل والمظاهر التي تمثل هذه المحاولات من الارتباط والتوثيق الذي يمدهم بإحساس الأمان والطمأنينة.

«فلا غرابة عندئذ في أن يسيطر الشعور الديني على الناس وأن تسيطر الأشعار الدينية على سائر الأغراض ويتفنن الشعراء في بناها من قصائد المدح النبوي العادية إلى المعارضات والمطولات والمعشرات والمخمسات والمسمطات، والموشحات، وفي مضامينها من المدائح العادية إلى النجديات والمولديّات والبديعيات والنعاليات فقد كان إحساسهم عميقاً بأنهم ماداموا متمسكين بإيمانهم بالله ورسوله، فإن الله لن يخذلهم، وما شعار ملوك بني نصر لا غالب إلا الله إلا دليل قاطع على ذلك»[1]

وشعراء الأندلس وإن كانوا قد انخرطوا في هذا النوع من المباريات الشعرية مع شعراء المشرق لإثبات البراعة والتفوق، فإن حكام الأندلس وأمراءهم كان لهم الدور المباشر إلى حد بعيد ومؤثر في إذكاء شعلة المعارضة، حيث تملكتهم هذه الرغبة في التميز والتفوق على أمثالهم من أمراء المشرق، «وقد تنطوي المعارضة على بعد سياسي، لاسيما حين يكلف أمير أو حاكم أندلسي شاعراً بمعارضة شاعر مشرقي. فإنه إن نسب لشاعره التفوق على

---

(1) نفسه: ٢٥٤.

الشاعر المشرقي يكون قد عزز مُلكه بشاعر متميز يفوق شعراء ملوك المشرق»[1]

ونخلص من هذه المقولة للدكتور منجد مصطفى بهجت إلى أن أدب البلاط كان له رجاله المختارون حسب القواعد التي حُددت لهم وهي القدرة على خلق أعمال أدبية مميزة والقدرة أيضاً على خلق أعمال أدبية مناظرة ومعارضة لأعمال أدبية مشرقية مميزة، ومن ثم كانت المعارضة سبيلاً من أهم السبل التي تمكن الشاعر من الحصول على مثل هذه الوظيفة ذات المكانة الرفيعة وتمكن له أيضاً من رسوخ قدمه ونيل الحظوة عند هذا الأمير أو ذاك.

ومن الأدلة على ذلك أن «الشاعر الوحيد ذو الأهمية في غرناطة بني زيري لم يكن بالطبيعة شاعراً يتغنى بالحب، أو الخمر، أو بالترف المصقول، كما عند بقية ملوك الطوائف، بل ولا شاعر بلاط مداحاً، وإنما كان صدى لواقع المدينة، كان شاعر المعارضة والزهد والسياسة ومناهضة نفوذ اليهود ذلك الشاعر هو: أبو إسحاق الإلبيري»[2]

نخلص من هذه المقولة التي لم نعن بها أبا إسحاق بشكل خاص، وإنما هدفنا من الاستشهاد بها- إلى إبراز قيمة شاعر المعارضات وتميزه بما يقوم به عن سائر الشعراء العاديين المداحين أو المتغنين بالحب أو الخمر، إنما كان شاعر المعارضات يعد فرداً بهذا العمل.

ومما يؤكد مكانة شاعر المعارضات ومنزلته في قصور الخلافة وبلاطاتها مقولة ماريا خسيوس «إن الأدب العربي الوسيط هو أدب قصور، إنه أدب

---

(1) الأدب الأندلسي حتى سقوط غرناطة: ٢٧٠.

(2) د. الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ط٣. دار المعارف- مصر، ١٩٨٧م: ٦٦

بلاط بما يترتب على الكلمة من معنى. فالشعر منذ العصر الجاهلي لم ينفصل عن السلطة والحكم باعتباره أهم عناصر الدعاية للحاكم وتصوير مكانته، وعلى هذا، فقد كانت القصيدة، منذ بدايتها -كما سنرى- قصيدة مدحية، ولقد كان الحكام أو الذين يظهرون قوتهم ويفتخرون بها على اختلاف منازلهم، على مدى تاريخ الأدب العربي في العصر الوسيط، كانوا يقومون برعاية الأدباء الذين يتوجهون إليهم بقصائدهم أو يخصصون كتبهم وأعمالهم من أجلهم. وقد تصل هذه الرعاية في بعض الأحيان إلى حد يسمح بإقامة نظام أو أساس يتيح للشعراء أن يحققوا مكانة قريبة من الأمير من خلال إجراء نوع من المسابقة بينهم لشغل هذه المكانة، وهذا ما حدث على سبيل المثال مع ابن درّاج في بلاط المنصور ويعقب ذلك أن يصبح الشاعر بمثابة موظف في الدولة، حيث يوجد مكتب أو ديوان تثبت به أسماء الشعراء وتجري لهم فيه رواتبهم. وقد حظي ديوان الشعراء في عصر مملكة غرناطة بمنزلة الوزارة وكان له وزيره الذي كان مكلفاً بتحرير الرسائل وقصائد المدح الرسمية، وكان يحيط به شباب أكفاء، يمتلكون القدرة على عمل كل نوع فني، حيث كانوا يبحثون عن الصيغ والأشكال الشعرية على طريقة المختصين الرسميين بالصيغ والقوانين»[1]

ولقد أكد هذا الدكتور محمود علي مكي في تقديمه لديوان ابن دراج الذي كان من أعظم شعراء الأندلس معارضة حيث يقول: «ولقد كان امتحان الشعراء بين يدي المنصور يتم على صور مختلفة...... وإما أن يقترح على الشاعر أن يعارض قصيدة مشهورة لشاعر كبير من شعراء المشرق...... ويتوقف على هذه الامتحانات مصير الشاعر: فإذا أثبتت التجربة قوة عارضته وحضور بديهته وذرابة لسانه في الجواب ورسوخه في علوم اللغة والأدب

---

(1) ماريا خسيوس: الأدب الأندلسي: ٥٥.

استحق أن يثبّت في ديوان العطاء وهكذا يصبح شاعراً رسمياً يجرى عليه راتب منظم»[1]

إذن نستطيع أن نضيف سبباً آخر من الأسباب التي شجعت على ظهور فن المعارضات في الأندلس وهو كسب العيش أو التزرق والطموح في الوقت نفسه في مكانة مرموقة بين أروقة الحكم ورجالاته، على أن هذا الطموح وتلك المحاولات لإثبات المكانة الأدبية قد تعرّي صاحبها وتكشف عن عوراته وتنقلب به أسوأ منقلب. فهذا ابن بسام يورد في الذخيرة تلك الحادثة الشهيرة التي قصّر فيها عبد الله بن شرف عن المعارضة مع ادعائه المقدرة فأصبحت حكايته مبعثاً للتندر والسخرية. «وذلك أنه قال يوماً للمأمون ابن ذي النون أيام خدمته إياه، واستشفافه صبابة عمره في ذراه، وقد أجروا ذكر أبي الطيب، فذهبوا في تأبينه كل مذهب: إن رأى المأمون -لا فارق العزة والعلاء- أن يشير إليّ بقصيدة تُنسي اسمه، وتُعَفّي رسمه، فتثاقل ابن ذي النون عن جوابه، علماً بضيق جنابه، وإشفاقاً من فضيحته وانتشابه، وألحَّ أبو عبد الله حتى أحرج ابن ذي النون وأغراه؛ فقال له. دونك قوله: «لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي». فخلا بها ابن شرف أياماً فوجد مركبها وعراً، ومريرتها شَزْراً، ولكنه أبلى عذراً، وأرهق نفسه من أمرها عُسراً، فما قام ولا قعد، ولا حلَّ ، ولا عقد وسئل ابن ذي النون بَعْدُ، أي شيء أقصده إلى تلك القصيدة؛ فقال: لأن أبا الطيب يقول فيها: «ابلغت بسيف الدولة النور» وأنشد البيتين وهذه غريبة ولو صدرت عن أبي العباس المأمون، فضلاً عن مُتنزع لقبه يحيى بن ذي النون. وقدماً كبا الجموح، وذهبت بالباطل الريح، ولم يندم مَنْ بُني على أسّه، ولا هلك من عرف قدر نفسه»[2]

---

(1) ابن دراج: مقدمة الديوان، ت.د. محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٦١م: ٤٢، ٤٣.

(2) الذخيرة، ق٤ م١: ٢٣

وتبدو أن معارضة أبي الطيب المتنبي كانت عزيزة المطلب بعيدة المنال لدى أكثر من شاعر أندلسي فهذا أبو علي بن رشيق يحاول محاولة سابقة ابن شرف ولكنه يعود بخفي حنين خالي الوفاض إلا من شعور بالتقصير دون المكانة المأمولة. «وقد حدثت أيضًا أن أبا علي بن رشيق ناجى نفسه معارضة أبي الطيب في بعض أشعاره، وراطن شيطانه بالدخول في مضماره، فأطال الفكرة، وأعمل النظيرة بعد النظرة، فاختار من شعره ما لم يُطر ذكره ولا لُحظ قدره، فأدّاه جهده، وذهب به نقده، إلى معارضة قوله "أمن ازديارك في الدجى الرقباء" فبثّ عيونه، واستمد ملائكته وشياطينه، ولم يدع ثنيّة إلا طلعها ولا خبيئة إلا أطلعها، ولا روية إلا اتسع لها فوسّعها، ثم صنع قصيدة -فيما بلغني- رأى أنها مادة طبعه، ومنتهى طاقة وُسعِهِ، ثم حكّم نقده، ورضي بما عنده، فرأى أن قد قصرت يداه، وقصّر مداه، وعلم أن الإحسان كنز لا يوجد بالطلب، وميدان لا يستولي عليه التعصب، وصان نفسه عن أن يُحدث عنه بأن تكون الغرّةُ أحزم منه»[1]

وإذا كان ابن رشيق عرف قدره واعترف بتقصيره دون أن يدعي المقدرة فإن شاعراً مثل صاعد البغدادي زُج به إلى حلقة المعارضة زجّاً «وأنشد المنصور يوماً قصيدة أبي نواس أجارة بيتينا أبوك غيور فعرض عليه -أي على صاعد- أن يعارضه، فأبى صاعد من ذلك إجلالاً لأبي نواس، فعزم عليه المنصور فأنشده متمثلاً:

إنــي لــيستحيـي مُسـلا ك مـن ارتجـال القـول فيـه
ممـن لـيس يُــدرك بالــرويّـ ـة كيـف يدرك بالبديـه

[1] نفسه: ٢٤.

فلم ينفعه ذلك عنده، ومكث فيه بقية يومه وليلته، وجاءه من الغد فأنشده قصيدته التي أولها:

خـدالُ البُـرى إنـي يكـن بصير

طـوتكن عـني خُلسـةٌ وقُتيرُ

قال ابن بسام. وصاعد على تتابعه في الكذب، ولجاجته بين الامتهان وسوء الأدب، قد أخذ بطرف من الترفيق، وخلا بجانب من لَقَمِ الطريق؛ ألا تراه كيف صرّح بالياس، عن شق غبار أبي نواس؟ ولكن ابن أبي عامر حمله على الغرّر، وعرّضه لسوء الخبر»[1]

وقد يعترف الشاعر نفسه بتقصيره عن المعارضة لأنه ليس على المستوى الفني الذي يرقى به إلى معارضة الآخرين فهذا الشاعر البسطي يقول[2]:

فليس نظـام الشعر من شيمي التي

أجارى بها في النظم مَنْ يحسن الطردا

ونستطرد الأسباب التي أدت إلى ظهور المعارضات وازدهارها في الشعر الأندلسي بعد اكتفائنا بالأخبار التي أوردها ابن بسام عن هذه الحكايات التي تحمل نوادرها إخفاق البعض عن الوصول إلى هذه المكانة.

ويحصر د. حسن عباس أسباب ازدهار المعارضات في الشعر الأندلسي في ثلاثة أسباب؛ فيقول: «أولها: عاطفة الإعجاب والتحدي، وثانيها: تشابه المواقف، وأخيراً ولع بعض الأندلسيين بالمعارضة»[3]

---

(1) الذخيرة: ٤/ ١: ٢٢، ٢٣.

(2) البسطي آخر شعراء الأندلس: ٢٣٠.

(3) التيار المشرقي في الأدب الأندلسي: ٤٥.

ويعلل د. عباس الجمع بين الإعجاب والتحدي قائلاً: «وقد جمعنا بين الإعجاب والتحدي في نسق لأن أكبر البواعث على المعارضة الشعرية هي إعجاب الشاعر المتأخر بالشاعر الذي يعارضه، أو بالقصيدة التي يختار معارضتها من شعره على وجه خاص، وانه أيضاً لن يجرؤ على معارضة هذا الشاعر إلا إذا أنس في نفسه القدرة على منافسته والإتيان بمثل عمله أو بأجود منه، وإلا عرّض بنفسه واسقط منزلته، ومن هنا فلا تعارض بين الإعجاب والتحدي»[1]

أما عن تشابه المواقف فيقول د. حسن «وقد يكون الباعث على المعارضة تشابه المواقف التي تحيط بالشاعرين، فيتجه الشاعر إلى نص شعري صدر عن مثل موقفه ليعارضه، وكأنه بذلك يعمق تجربته، مستأنساً بتجربة سابقة»[2]

أما الولع بالمعارضة فيرى د. حسن أنه «ظاهر أشد الظهور في شعر الأندلسيين على اختلاف بيئاتهم وأزمانهم، وهم في هذا يعارضون معاصريهم ويعارضون المتقدمين عليهم، يعارضون أهل شعراء بيئتهم، وشعراء البيئات الأخرى، وفي كل هذا يظفر المشارقة بالنصيب الأوفى»[3]

وبعد، فعلينا أن نقرر أن الباعث الأول على المعارضة هو الإعجاب وهذا ما سيتأكد لنا في أكثر من موضع من مواضع هذا البحث، ثم تشاركه

---

(١) نفسه: نفسه.

(٢) التيار المشرقي في الأدب الأندلسي: ٥٥.

(٣) نفسه: ٨٠

انظر أسباب ظهور وازدهار المعارضات بالتفصيل في الصفحات المشار إليها من كتاب التيار المشرقي.

الرغبة في إثبات الذات والمقدرة الفنية، ويسوقنا هذا إلى التعرض إلى نقطة أخرى وهي الوقوف هنيهة نستجلي الفارق بين المعارضات وبعض الفنون الأخرى التي قد يشكل على البعض مفهومها، أو قد تختلط فيها الأشكال والأنواع.

المعارضات وفنون أخرى:

ومن أبرز هذه الفنون التي قد تشترك في بعض جوانبها مع المعارضات فن النقائض. وقد تحدث في هذا د. محمد نوفل مقرراً اختلاف المعارضات عن النقائض "تختلف المعارضات عن النقائض اختلافاً واضحاً، فقد تكون المعارضات نتيجة إعجاب شاعر متأخر بقصيدة لشاعر متقدم عليه في الزمان أو وقت نظمها ونشرها، وهذا الإعجاب قد يكون بها كلها أو ببعض جوانبها الفنية كالنغمة الموسيقية أو غرضها، أو طريقة نظمها أو حسن صياغتها، فيترجم هذا الإعجاب بقصيدة مشابهة لها مقتفياً آثاره فيها قدر الإمكان، وقد يدفعه الإعجاب إلى الإبداع أكثر ممن سبقه ويتفوق عليه، وأحياناً قد يستوحي المتأخر فكرة المتقدم فيوسع هذه الفكرة بآراء جديدة غفل عنها المتقدم وفطن لها المتأخر، فتطغى قصيدة المتأخر على قصيدة المتقدم فتفوق بذلك حد التقليد. أما النقائض فإن لها علاقة بالمعارضات، ولها اختلاف معها أيضاً والتوافق إنما يكون في اتحاد الغرض والوزن العروضي وحرف الروي وحركته، وهذه الأشياء للهجاء المقذع وإبطال الفكرة أو الرأي أو القول بما يخالفه ويكذبه في قوالب لفظية يطغى عليها طابع السباب والشتائم والمهاترات اللئيمة ونبش الأحقاد وإثارة الضغائن وإحياء العصبيات التي عفا عليها الدهر، فشاعر المعارضة ينظم للإعجاب والتقليد والتقييم الفني الرائع ليجدد بذلك موضوع قصيدة لها مكانتها، في حين

يكــون شــاعر النقيــضة في موقف للرد على خصمه وتفنيد قوله ورأيه وهجائه. فــالأول يكـون بداعــي الإعجــاب والثاني بدواعــي الرد والإفحام. واختلاف جوهــري آخــر بيـنهما يكمـن في أن النقائض إنما تكون بين شاعرين أو أكثر في زمن واحد ومتعاصرين، حيث يـسمع الواحد من الآخر، ثم يرد عليه بالأسلوب نفســه، ولا يلـزم في ذلـك وحدة المكان بل المهم وحدة الزمان ليصل الشعر إلى مـسامع الآخـر ويـرد عليه، وهـذا ما كان حادثاً في العصر الأموي بين شعراء النقائض، أما المعارضات فلا يشترط فيها مثل ذلك. فقد يعارض شاعر معاصر شـاعراً معاصـراً لـه، وقد تكـون المعارضات لأزمان بعيدة الأمد تفصل بينهما قرون طويلة»[1]

ومن خلال تعريفات د. نوفل لكل من المعارضات والنقائض فإننا نلمح الفـروق البينة بين الفنيــن كذلك نلمح خطوطاً دقيقة -لتلاقي الفنين، ولكن د. نـوفل يتعامل مع كل فن على حدة بوصفه فناً مغايراً للآخر ولا يندرج أحدهما تحـت بـاب الآخـر، وهـذا بخـلاف ما تصوره د.عبد الله التطاوي في حديثه عن الـنقائض فقـد عـدها نـوعاً منبـثقاً عن المعارضات. «تلك التي التزمت بشروط واضحة تعد ضرباً من المعارضة، وتدخل في إطارها من أوسع الأبواب، ولكنها قد تضيِّق نطاقها بحكم دورانها في إطار هجائي معين له ظروف إبداعه، وجمهور إنـشاده، وأسـواقه الأدبـية الخاصــة، ومقومات فنية محددة، ووظائف تلقي على عاتـق شعرائه من قبل الدولة الأموية... كما تظل له حدوده التاريخية التي تموت بموت دولة بني أمية»[2]

---

(1) د. محمد نوفل: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، دار الفرقان -بيروت ١٩٨٣م: ١٤
انظر بالتفصيل: ١٥

(2) د. عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، دار قباء -القاهرة ١٩٩٨م: ٨٥.

ثم نـرى د. النطاري ينفي هذا التداخل في موضع آخر من كتابه «ومن هـنا تظـل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية، أو هي صـورة مـن صـور الأدب المذهبي، أو إحدى تراجم الصراع السياسي، وهو ما يـبعدها عـن حدود المعارضات الشعرية التي يظهر فيها الاتساق والإعجاب، لا الخـصومة أو العداء أو الصراع، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد في القصيدة تجاوزها الرغبة في إفحام المعارض، أو إظهار ضعف شعره، أو إهدار مكانته، أو النـيل مـن قـصيدته أو تحقـير شـأنه، أو ضمان إفحامه باعتباره خصماً بالدرجة الأولى»[1]

أمـا عـن الأسـباب الـتي دعـت إلى نـشأة النقائض فإن د. أحمد الشايب عالجها في إطار دراسته لهذا الفن، ونحن نوجزها هنا فلا سبيل للإطالة:

«أولاً: الاقتصاد وأسباب العيش. ثانياً: السياسية الدولية والحزبية. ثالثاً: أسـباب قبلية أو اجتماعية. رابعاً: عوامل فنية تقوم على قيمة الشعر والمفاضلة بـين الـشعراء. خامـساً: أمـور خاصـة خالـصة أو متأثـرة بـبعض ممـا سبق من أسـباب»[2] وكمـا نـرى فـإن هذه الأسباب تختلف عن الأسباب التي دعت إلى ظهور فن المعارضات اختلافاً كلياً وجزئياً.

وهـناك ألـوان أخـرى مـن الفـنون التي قد سبق وأشرنا إليها والتي نحن بـصدد التعريف بها لإزالة أي لبس في معاملتها على أنها معارضات، ومن هذه الفـنون المفاخـرة والمنافـرة، «والمفاخرة من الفخر وهو التمدح بالخصال وادعاء العظـم والكـبر والـشرف، وتفاخـر القوم فخر بعضهم على بعض، والأصل في هـذا الفـن أن يفخـر شـاعر أو ناثر بذكر مآثره ومآثر قومه، فيرد عليه آخر بمثل

---

(1) المعارضات الشعرية: ٨٦.

(2) تاريخ النقائض في الشعر العربي: ٢١٨: ٢٢١.

ذلك دون التزام البحر والقافية، أو هجاء وسباب أو الالتجاء إلى حَكَم وإن كان ذلك يقوى في المحافل كثيراً. وقد دخلت المفاخرة فن النقائض على أنها عنصر من عناصره الأساسية بجانب الهجاء والنسيب والسياسة وغيرها. والمنافرة من النفر وهو التفرق، والنفر الرهط، ونافرت الرجل منافرة إذا قاضيته، والمنافرة المفاخرة والمحاكمة، أو المحاكمة في الحسب، وتمتاز من المفاخرة إذاً بلزوم التحكيم فيها، وكان كل من جرير والفرزدق من يستأنس، أثناء المناقضة، بحكام قريش الذين يفصلون بينهما فيما يتلاحيان فيه من الأحساب والأنساب»[1]

كما أن هناك فناً آخر ينتمي إلى هذه الأسرة من الخصومات الشعرية، هو فن المطارحة أو المساجلة «كما ظهر أيضاً فن المطارحات أو المساجلات وهذه وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية، ذلك أن المطارحة غالباً ما تستهدف الإفحام الذي به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين حيث يزدحم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشاعر النيل من خصمه، فهي أقرب إلى عالم الخصومة، مما يقربها -بصورة واضحة- إلى فن النقيضة الأموية»[2]

وننتقل إلى لون آخر قد يشترك في بعض جوانبه مع المعارضة، إلا أنه بعيد كل البعد عنها وهو فن المعاظمة «المعاظمة فن المصائب بالذات، كتلك التي كانت بين الخنساء وهند بنت عتبة (والمعاظمة تعني المبارزة بعظم المصيبة). فالخنساء عاظمت بمصيبتها بأبيها عمرو بن الشريد، وأخويها صخر ومعاوية، وهند بنت عتبة عاظمت بأبيها عتبة بن ربيعة وعمها شيبة بن ربيعة وأخيها

---

[1] تاريخ النقائض في الشعر العربي: ٨، ٩

[2] المعارضات الشعرية: ٨٧.

الوليد بن عتبة، الذين قُتلوا في معركة بدر، وأما تشبيهها بالمعارضات فيأتي عن طريق المباراة بأسلوب مناسب لما تميزت به مصيبة كل مصابين أو أكثر. فالموضوع واحد وطريقة العرض واحدة»[1]

أما المُمحصات فيبقى لنا معها وقفة قصيرة حيث إنها شكل من المعارضات ولكن فيها يعارض الشاعر نفسه لا غيره «وتعني القصائد التي ينقض فيها الشاعر نفسه عندما يستشعر الندم على ما بدر من قصائد غزلية ماجنة، فيظهر التوبة والندم بقصائد ذات طابع ديني واجتماعي شريف، من ذلك ما كان من ابن عبد ربه، فقد كان ميَّالاً إلى اللهو والغزل في شبابه، وقد قال في ذلك شعراً ماجناً وكثيراً، وعندما تقدمت به السن ندم على ما قاله وتاب، وأخذ ينقض نفسه في كل قصيدة قالها في اللهو والغزل بقصيدة تحمل طابع الوعظ والزهد ومن ذلك قوله عندما أراد السفر مع محبوبته فحال المطر دون ذلك فقال:

هلاّ ابتكرت لبين أنت مبتكر

هيهات: يأبى عليك الله والقدر

فقد محّص هذه القصيدة بقصيدة أخرى مطلعها:

يا قادراً ليس يعفو حين يقتدر

ماذا الذي بعد شيب الرأس تنتظر

أنت المقول له ما قلت مبتدئاً

هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر

---

[1] تاريخ المعارضات: ٢٢.

ومثل هذا النمط من الشعر قريب الشبه بشعر المعارضات إلى حدٍ كبير»[1]

ومن مميزات هذه المحصات أنها تثري ديوان صاحبها بعدد وفير من القصائد إذا التزم الشاعر تمحيص كل قصيدة قالها في صباه بقصيدة أخرى يتوب فيها في شيبه كما فعل ابن عبد ربه وإن كانت هذه المحصات ليست إلا شكلاً خالياً من المشاعر أو العواطف الحقيقية كما وجه إليه هذا الاتهام د. إحسان: «أعني أن تجربته في الحالتين كانت تجربة كلامية، وكانت صورتها هذا الفيض الكثير من النظم، ونقرأ شعره في الزهد وذم الحياة فلا نجد إحساساً حقيقياً بمعنى الخوف ولا تشف إلا قطع قليلة عن الصدق العاطفي في هذه الناحية»[2] يقول ابن عبد ربه[3].

ألا إنما الدنيا غضارة أيكة
إذا اخضرَّ منها جانب جفَّ جانب

هي الدار ما الآمال إلا فجائع
عليها ولا اللذات إلا مصائب

وكم سخنت بالأمس عين قريرة
على ذاهب منها، فإنك ذاهب

ود. إحسان إذ يعتبر المحصات نوعاً من المعارضات فإنه يشير إلى أن هناك أنواعاً أخرى لا تلتزم التعريف الحرفي للمعارضة، ومن هذه الأنواع، أن

---

(1) تاريخ المعارضات: ٢٣.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٧٧.

(3) العقد: ٣: ١٧٥.

يبني الشاعر قصيدته على بيت من المحفوظ، ويجعله أساساً له وضرب لهذا النوع مثالاً بمقطوعة لابن عبد ربه منقولة عن العقد الفريد، فقد بنى ابن عبد ربه مقطوعته.

«زادني لومك إصراراً | إن لي في الحب أنصارا
طار قلبي من هوى رشأ | لو دنا للقلب منا طارا
خد بكفي لا أمت غرقاً | إن بحر الحب قد فارا

فقد بناها على هذا البيت من المحفوظ الشعري:

رُبَّ نار بت أرمقها | تقضم الهندي والغارا»[1]

«وهناك معارضة لا تلتزم روي القصيدة التي يعارضها وإنما هو ينظر فيها إلى معاني قصيدة سابقة ثم ينشئ قصيدة تتضمن هذه المعاني مع شيء من التقليب والتغيير والعكس والإسهاب. وأبرز مثل على ذلك قصيدة له -يعني ابن عبد ربه- يصف فيها القلم، فإنه قد نسخ فيها بعض معاني أبي تمام في وصف القلم ذلك الوصف الذي أدهش الأندلسيين، ومن المعاني التي استعارها قوله[2]:

ينطق في عجم بلفته | تصم عنها وتسمع البصرا[3]
إذا امتطى الخنصرين أذكر من | سحبان فيما أطال واختصرا
شخت ضئيلٌ لفعله خطرٌ | أعظم به في مُلِمَّة خطرا
عجٌ لكَنَّاه ريقة صفرت | وخطبها في القلوب قد كبرا

---

(1) العقد: ٥: ١٤٧.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٨٣

(3) ابن عبد ربه: الديوان، ت.د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة -بيروت، ١٩٧٩م.

ويعتبر د. إحسان هذا النوع "أخفى من المعارضة التي تتم مع الاحتفاظ بالوزن والروى"[1]

وقد يعارض الشاعر نفسه ولا نعني بذلك المحصات وذلك مثلما صنع ابن دراج فقد عارض بقصيدته في مدح خيران العامري قصيدة أخرى له مدح فيها المستعين. يقول في مدح خيران[2]:

لك الخير قد أوفى بعهدك خيران　　　وبشراك قد آواك عزٌ وسلطان

يقول في مدح المستعين[3]:

هنيئًا لهذا الدهر رَوْحٌ ورَيْحان　　　وللدين والدنيا أمان وإيمان

مستويات المعارضات:

وقد أخذت المعارضات عدة مستويات، فمنها الفردي ومنها الجماعي، أما الفردي فيدفعه الإعجاب بشاعر بعينه لقصيدة بعينها، ومنها ما يكون على المستوى العام وسبب ذلك والداعي إليه انتشار قصائد بعينها وعلو منزلتها عند الناس والإقبال عليها دراسة وحفظاً ونقداً ومن أمثلة ذلك قصائد نالت شهرة واسعة كنونية ابن زيدون وسينية ابن الأبّار وميمية البوصيري، وقد تأتي المعارضات في صورة تامة بحراً ورويّاً وموضوعاً فتكون المعارضة بهذا الاستكمال لكل العناصر معارضة تامة، وقد تكون المعارضة وزناً فقط دون الموضوع، وقد تكون مخالفة في حركة الروى أو ينقص منها أي عنصر من العناصر التي اتفق على وجودها لاعتبار هذه القصيدة معارضة فتعد لهذا معارضة ناقصة.

---

(1) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٨٣.

(2) ديوان ابن دراج: ٨٦.

(3) الديوان: ٥٤.

ويبدو أن ازدهار هذا الفن والإعجاب به جعل الأندلسيين لا يكتفون بمعارضة المشارقة بل إنهم وجدوا في شعرائهم الكبار من يستحق المعارضة فعارض بعضهم بعضاً، وللدكتور سعد شلبي رأى في هذا، إذ يعده مخرجاً من شعور بالحرج تجاه تقليد الشعراء المشرقيين، ورصد مظهرين للشعور بهذا الحرج.

«أولاً: تأليفهم الكتب للإشادة بشعرائهم كما فعل الحميري في كتابه البديع وابن بسام في الذخيرة وابن خاقان في القلائد والمطمح.

ثانياً: تحرج الشعراء من التقليد والاقتباس من الشعراء المشارقة واتجاههم إلى كبار شعراء الأندلس واتخاذهم أساتذة لهم»[(1)]

وكما لاحظنا فالاهتمام بالمعارضات أخذ مساحة واسعة من الأدب العربي وتنوع كثيراً ولم يقتصر على الماضين فقط، بل إن هذا الإعجاب استمر إلى عصرنا الحديث فمثلما كانت «بين جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة، فقد كانت -بين البارودي والنابغة الذبياني، وبين شوقي وجماعة من السابقين أمثال أبي تمام، والبحتري، وابن زيدون، والبوصيري فهناك معارضة بين السينيتين للبحتري وشوقي، والنونيتين مع ابن زيدون والبائيتين مع أبي تمام، وهناك (نهج البردة) لشوقي مع البوصيري وهكذا مما يرجع الإعجاب الفني ومحاولة التفوق أو التعلق بالماضيين»[(2)].

إذن لنا أن نتصور فن المعارضات وقد انتشر وذاع مكانياً فلم تحدُّه حدود جغرافية أو سياسية، كما انتشر وامتد زمانياً فلم يستوقفه عصر أو

---

(1) د. سعد شلبي: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، عصر ملوك الطوائف، دار نهضة مصر ١٩٧٨م: ٦٨ - ٧١.

(2) تاريخ النقائض في الشعر العربي: ٨.

ينحصر في آخر، إنما نستطيع أن نقول إنه يمتد أو ينحسر قليلاً حسبما تفرضه الدواعي الثقافية والسياسية.

ولكن السؤال الذي يجب أن يُطرح الآن، والذي يفرض نفسه على هذا الموضع من البحث... متى بدأت المعارضات؟ وإلى أي عصر يمكن أن نرجعها؟ وهل بدأت ناضجة بالمستوى نفسه الذي هي عليه مؤخراً؟

المعارضات رؤية تاريخية:

إذا كان لكل شيء جذور.. فجذور أدبنا العربي وأصوله تمتد إلى العصر الجاهلي حسب التقسيمات الأدبية التاريخية.. فالآن يمكن لنا أن نتلمس ملامح شكل أدبي قريب بصورة أو بأخرى من المعارضات لكن لا نستطيع أن نعده معارضة إنما قد يكون البذرة الأولى التي قد تكون الأصل في نتاج طاب على سوقه فيما تلاه من عصور.

وقد أورد ابن قتيبة حكاية أم جندب زوج امرئ القيس والتي اتخذها بعض الباحثين المصدر الأول الذي نبع بالمعارضة وفيها يروي ابن قتيبة:

«لما تحاكم امرؤ القيس وعلقمة إلى أم جندب في أيهما أشعر، قالت لهما: قولا شعراً تصفان فيه فرسيكما على روى واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس قصيدته التي أولها:

خليلي مرا بي على أم جندب

لنقضي حاجات الفؤاد المعذب

إلى أن وصل إلى قوله:

فللسوط ألهوب وللساق درة

وللزجر منه وقع أهوج منقب

ثم أنشد علقمة بن عبدة التميمي قصيدته التي أولها:

ذهبت من الهجران في كل مذهب

ولم يك حقاً كل هذا التجنب

إلى أن وصل إلى قوله:

فأدركهن ثانياً من عنانه

يمرُّ كمرِّ الرائح المتحلب

فقالت لامرئ القيس بعد أن سمعت منهما:

علقمة أشعر منك، قال: وكيف ذلك؟ قالت: لأنك أجهدت فرسك بسوطك وضربته بساقك، أما علقمة فقد أدرك طريدته وهو ثانٍ من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مراه بساق ولا زجره، قال امرؤ القيس ما هو بأشعر مني، ولكنك له وامقة. فطلقها وخلفه عليها علقمة بن عبدة فسمي بذلك الفحل»[1]

والرواية السابقة اعتبرها د. عبد الصبور ضيف دليلاً على نشأة المعارضات منذ العصر الجاهلي «فهذه الحادثة بشعر شاعريها تفيدنا أن المعارضات الشعرية كانت بعيدة الجذور ومسايرة للشعر منذ أيامه الأولى.

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ت. أحمد محمد شاكر، دار المعارف -القاهرة ١٩٦٦م: ١٠٧.

والرواية أيضاً في مختار الشعر الجاهلي: ٤٣، ت. مصطفى السقا، ج١، ط ٤، البابي الحلبي-مصر ١٣٩١هـ-١٩٧١م.

ونلمس كذلك جيداً المقومات الأساسية في شعر المعارضات، وذلك من خلال ما قالته أم جندب لزوجها ولعلقمة: "قولا شعراً تصفان فيه فرسيكما على روى واحد وقافية واحدة" فهذا يعني وجوب وحدة الموضوع والوزن والقافية وحركة حرف الروي"[1] وقد اتفق وهذا الرأي د.محمد قاسم نوفل في كتابه تاريخ المعارضات في الشعر العربي أعني اعتبار هذه الحادثة دليلاً على المعارضة منذ الجاهلية، ولكنني أرى أن إطلاق تسمية معارضة على هذا الحدث الشعري لا يستقيم مع المفهوم الحقيقي للمعارضة.

فالمعارضة أساساً تقوم بدافع الإعجاب والتقليد والمحاذاة يخالطها شيء من الرغبة في إثبات البراعة والتفوق لكن امرأ القيس وعلقمة لم يعجب أيهما بالآخر ولم يقلده، هذا إلى جانب أن الأمر هنا أخذ شكل مباراة ووجب الاحتكام فيه وهذا عنصر لا تلتزمه المعارضة ونستطيع أن نعتبر اتحاد الغرض والوزن والروي عوامل تشترك فيها فنون أخرى غير المعارضة كالمساجلة والمباراة.

وقد اعتبرها د. محمد بن سعد من البذور الأولى لفن النقائض.

"والنقائض فن شعري أصيل عند العرب تمتد جذوره إلى أيام الجاهلية حيث عدوا من ذلك ما جرى بين امرئ القيس وعلقمة الفحل حين تحاكما إلى أم جندب زوجة امرئ القيس"[2]

وقد أكد على مقوم الإعجاب كثير من الباحثين ومنهم د. التطاوي في حديثه عن المعارضات الشعرية "يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة

---

[1] د. عبد الصبور ضيف محمد: المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية، مطبعة الأمانة -مصر، ط ١، ١٤٠٨هـ -١٩٨٧م: ١٦

[2] د. محمد بن سعد بن الحسين: المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي- الرياض، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م: ٣٤.

واستمرارية تأثيرها من خلال موقعها في زحام هذه المعارضات، فلاشك أن ما أصبح من القصائد موضوعاً لمعارضات الشعراء لابد أن يظل في منطقة البؤرة -بؤرة الإعجاب- لدى المتأخرين منهم، إلى جانب موقعها الأدبي في عصره، بما يكفي لجعلها محوراً ينصرف إليه أكثر من شاعر، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها، وربما دوافع أخرى قومية، أو حماسية تكشفها التجارب العامة في صورتها الاجتماعية، وربما ظلت محصورة في إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها، وربما امتزج الجماعي فيها بالفردي، فتفاعلت الصور، مما يؤدي إلى زحام الصور المعارضة»[1]

وقد أكد الفكرة نفسها د. منجد مصطفى بهجت في كتابه الأدب الأندلسي[2]

ويعود د. الشطاوي ليؤكد الفارق بين المعارضات وألوان المباريات الأخرى فيقول: «وكأن هذه المنطقة -منطقة البديهة- تظل أساساً جامعاً لذلك التباري، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية التي تترسخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب، وما يترتب عليها من تقارب في صيغ المعالجة بكل أبعادها»[3]

ومن هذا المفهوم وهو أن المعارضة أساساً عمل يقوم على الإعجاب وتشابه التجارب، فإن هذا يؤكد أن قصة أم جندب مع امرئ القيس وعلقمة الفحل لم تكن من قبيل المعارضات بل المباريات لأن فكرة الإعجاب منتفية وغير قائمة.

وللدكتور عبد الصبور ضيف تعليق على بيتين أحدهما لامرئ القيس والآخر لطرفة بن العبد.

---

(1) المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب): ٩٧، ٩٨

(2) د. منجد مصطفى بهجت: راجع الأدب الأندلسي، ص ٢٦٧.

(3) المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب): ٨٦.

يقول امرؤ القيس واقفاً على الأطلال[1]:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمّلِ

ويقول طرفة في نفس المعنى[2]:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجلّد

ويرى د. عبد الصبور أن «المعارضة بالمعنى ظاهرة تماماً بين الشاعرين إلى درجة تكاد تكون الكلمات مكررة عند الشاعرين، ولا عجب في ذلك، فللبيئة دخل كبير في كل هذا. كما لا ننكر وجود توارد الخواطر عند كثير من الشعراء والأدباء بصفة عامة وإن كنا لا نبعده عن مجال السرقات الشعرية»[3]

وقد سجلت البيتين بنفس ترتيبهما في كتاب د. عبد الصبور فإن كان الدكتور عبد الصبور ظن أن طرفة أخذ عن امرئ القيس فقد وقع في إشكال زمني، فلقد عاش طرفة في الفترة ما بين ٥٤٠ إلى ٥٦٥م، أما امرؤ القيس فقد ولد في أوائل القرن السادس الميلادي، وعلى هذا فلا يمكن أن يكون طرفة عارض امرأ القيس أو سرق بيته هذا. ثم إن كان العكس فلماذا تجول فكرة السرقة في مخيلة د.عبد الصبور، ولندع أنفسنا نتساءل: هل كان امرؤ القيس بحاجة إلى أن يسرق أشعار طرفة وهو ما هو منزلة من الشعر العربي؟! هذا إن جاز استخدام التعبير، فهو يتنافى مع أخلاقيات الشعراء وأصالتهم الشعرية، وإذن كيف نفسر تكرار أبيات برمتها في مواضع مختلفة من ديوان امرئ القيس ونضرب مثالاً لذلك:

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، دار صادر- بيروت: ١٩٩٨م: ٣١.

(2) طرفة بن العبد: الديوان، ت. د. محمد محمود، دار الفكر اللبناني- بيروت ١٩٩٤م: ٣٨.

(3) المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية: ١٦

فقوله في المعلقة[1]:

نقد اغتدي والطير في وكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل

مشابه بقوله[2]:

وقد أغتدي والطير في وكناتها ... بمنجرد عبل اليدين مبيض

وقوله في المعلقة[3]:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة ... وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

مشابه لقوله[4]:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة ... وصهوة عير قائم فوق مرقب

وقوله من المعلقة[5]:

ضليع إذا استدبرته سد فرجه ... بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

مشابه لقوله[6]:

وأنت إذا استدبرته سد فرجه ... بضاف فويق الأرض ليس بأصهب

فهل سرق امرؤ القيس نفسه؟!

إن ثمة أشكال من المباريات لا نستطيع أن نعدها معارضات ومن ذلك ما هو مثبت في ديوان امرئ القيس فقد «لقي يوماً عبيد بن الأبرص الأسدي

---

(1) الديوان: ٥١.
(2) نفسه: ١٢٧
(3) نفسه: ٥٥.
(4) نفسه: ٦٧
(5) نفسه: ٥٦.
(6) الديوان: ٧١.

فقال له عبيد: كيف معرفتك بالأوابد؟ فقال. قل ما شئت تجدني كما أحببت فقال عبيد:

ماحيئةٌ ميتة قامت بميتها   درداء ما أنبتت سناً واضراسا

فقال امرؤ القيس:

تلك الشعيرة تُسقى في سنابلها   فاخرجت بعد طول المكث أكداسا[1]

وهكذا تستمر المباراة حتى نهايتها وتبلغ خمسة عشر بيتاً بين الشاعرين وإن كانت هذه المباراة مشكوكاً في صحتها. أقول إن هذه الألوان الشعرية لا يمكن أن نطلق عليها تسمية المعارضات إنما هي بدايات تطورت وأخذت شكلاً آخر فيما سُمي بعد ذلك بالمعارضات.

المعارضات ومكانتها بين مؤيد ومعارض:

وبعد أن بسطنا الحديث عن المعارضات وما يمكن أن يتشابه معها من فنون شعرية قد تتفق معها في جانب من جوانبها، فليس أمامنا الآن إلا أن نقرر وجود هذا اللون مع اختلاف المواقف النقدية تجاهه سواء بسواء المؤيد منها أم المعارض، وقد رأى د. إحسان أن هذا الفن إنما هو نتاج حتمي لالتقاء الثقافتين المشرقية والأندلسية «وسمت الحياة الثقافية منذ البدء بالاعتماد على المشرق والتقليد لأهله، لأنه كان أرقى حضارة وأوسع ثقافة، وإليه يلتفت الأندلسيون في تجارتهم ويرونه منبع العلم والدين وموطن القداسة والحج. وقد تنمو روح المنافسة مع الزمن بين المشرق والمغرب، ولكنها لن تستطيع أن تكفل استقلال الأندلس في شؤون الحضارة والأدب بل إنها ساعدت على توسيع دائرة التقليد

---

(1) ديوان امرئ القيس: ١١٩ – ١٢١

وقد حاول الحكم المستنصر ثم ابن حزم أن يرسيا للأندلس حدوداً ثقافية، وأن يقفا بها على مستوى المشرق، ولكن تقديس الثقافة والأدب الشرقي ظل حاداً ساطعاً. ومن الخطأ الكبير الا يخايلنا عند دراسة الأدب الأندلسي إلا هذا الاستقلال في الشخصية الأندلسية لأننا ندرس أدباً يستند إلى حضارة مشتركة في الشرق والغرب، فلو لم يكن التقليد مقصوداً لكان التشابه أيضاً محتوماً»[1]

إذن لا يمكن بحال من الأحوال أن نلغي فكرة التأثير والتأثر وننكر على من ترسموا خطى فن المعارضات ولجّوا فيه بادعاء أنها مجرد تقليد لا براعة فيه ولا تميزًا فالمعارضات الأصيلة لا تعني هذا المفهوم ولا تدل على ضعف المستوى الأدبي عند الشاعر المعارض، وإلى هذا يشير د. منجد مصرحاً برأيه في هذا الفن: «إن فكرة المعارضة لا تدل على مجرد التقليد وليس فيها ما يشير إلى ضعف المستوى الفني للشاعر كما ليس فيها ما يدل على ضعف الأدب الأندلسي قياساً لنظيره المشرقي، صحيح أن الأندلسيين عارضوا المشارقة للإعراب عن إعجابهم بهؤلاء الشعراء وبقصائد منتخبة لهم، لكننا وجدنا المعارضة تجري فيما بين الأندلسيين أنفسهم، كما وجدنا المشارقة هم المعارضون لقصائد الأندلسيين»[2] والعبارة الأخيرة للدكتور منجد أراها إجابة لسؤال: هل تعد المعارضة دليل ضعف مستوى الشاعر الفني؟

ومما يؤيد إنشاء المعارضات لإثبات البراعة والتفوق، ما نقله المقرى عن الحميدي: «قال الحميدي: أنشد بحضرة بعض ملوك الأندلس قطعة لبعض أهل المشرق، وهي:

---

[1] تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٣٥.

[2] الأدب الأندلسي: ٢٧٨.

وماذا عليهم لو أجابوا فسلّموا

وقد علموا أنّي المشوقُ المتيّمُ

سَرَوْا ونجومُ الليل زُهْرٌ طوالعٌ

على أنهم بالليل للناس أنجُمُ

وأخفَوْا على تلك المطايا مسيرهم

فنَمَّ عليها في الظلام التبسُّمُ

فأفرط بعض الحاضرين في استحسانها، وقال: هذا ما لا يقدر أندلسي على مثله، وبالحضرة أبو بكر يحيى بن هذيل، فقال بديهاً:

عرفت بعَرْفِ الريح أين تيمّموا

وأين استقلَّ الظاعنون وخيّموا

خليليَّ ردّاني إلى جانب الحمى

فلست إلى غير الحمى أتيمّمُ

أبيتُ سميرَ الفرقدين كأنّما

وسادي قتادٌ أو ضجيعيَ أرقمُ

وأحورَ وَسْنانِ الجفونِ كأنّه

قضيبٌ من الريحان لَدْنٌ منعّمُ

نظرت إلى أجفانِه وإلى الهوى

فأيقنتُ أنّي لست منهنّ أسْلَمُ

كما أنّ إبراهيمَ أوّل نظرةٍ

رأى في الدراري أنه سوف يسقمُ[1]

---

[1] النفح: ٣ / ١٥٣، ١٥٤.

لقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبار المعارضات دليل اتساع الثقافة لا دليل ضيق الأفق والاعتماد على الآخرين: ومن هؤلاء ابن شهيد نفسه الذي وجه إليه هذا الاتهام، ونجد الحميدي يدافع عن أبي المطرف عبد الرحمن بن أبي الفهد بقوله: «وهو غزير المادة واسع الصدر حتى إنه لم يكد يبقى شاعراً جاهلياً ولا إسلاميًا إلا عارضه وناقضه»[1]

ومنهم ابن بسام. «وقد ضارع أبو عامر هذا محاسن الطبقة العالية البغدادية المضارعة التي بانت فيها قوية، ولدنت اختراعاته ومقدرته، فصار يتناول المعنى الحسن فيصيره مُخْسًا بحسن مساقه»[2]

كما أيد عظمة ابن شهيد في معارضاته لعمالقة الشعر المشرقي محقق ديوان ابن شـــهيد الأستاذ يعقوب زكي «فإنه في رحلته، يلقي القصيدة تلو القصيدة من شعره يقارع بها عمالقة الأدب العربي في المشرق: فيغلبهم أحياناً، أو يستولي على إعجابهم أحياناً»[3]

أما الأستاذ بطرس البستاني مقدّم رسالة التوابع والزوابع فقد وقف من معارضات أبي عامر موقف الرافض المعارض لها «وأمثال هذه المعارضات وما يشاكلها كثير في شعر أبي عامر، فما يفتأ يذكرك بغيره، فتلقاه تابعاً لا متبوعاً، ومن أجلها انكشفت مقاتله لخصومه، فرموه بقوارص النقد، وشكوا في شعره، وعابوا أخذه من غيره»[4]

فقد تصور الأستاذ بطرس أن هذه المعارضات تلغي شخصية صاحبها الفنية وتجعل منه صورة أو نسخة من غيره بدون ملامح خاصة به.

---

(١) الحميدي: الجذوة، ت. محمد بن تاويت الطنجي، القاهرة ١٩٥٢م: ٢٥٨.

(٢) الذخيرة، ق١/ م١- ٢١٩.

(٣) ابن شهيد: الديوان، جمعه يعقوب زكي، راجعه: د. محمود علي مكي، دار الكتاب العربي -القاهرة: ٦٧.

(٤) التوابع والزوابع: ٤٢.

وينكـئ أ/ بطرس على هذه الرؤية في نظرته لأدب ابن شهيد «وليس مـن غرضـنا أن نتقـرى سـرقات ابن شهيد واحتذاءاته، وإنما أخرجنا أمثلة منها لـندل بها على شـيوع بنات أفكـاره وضعف حصانتها، ومن ذلك معارضاته للـشعراء، يـبني قـصائده على بحـور قـصائدهم وقوافـيها، ويأخـذ من معانيها وألفاظها»[1]

ولكـن هـل كـان ابـن شـهيد يستطيع أن يطل برأسه معارضاً ومناطحاً فحـول الـشعر العربـي ورجـالات أدبـه إلا إذا تمكـنت لديه ملكة النظم والنثر فعلـت همَّته وشُحذت قـريحته فقـارب حيـناً وطـاول حيناً آخر. فقد أجازته شـياطين امـرئ القيـس وطرفة بن العبد وقيس ابن الخطيم، وقال له شيطان أبي تمـام «ومـا أنـت إلا محـسن على إساءة أهل زمانك»[2] وغشى وجه أبي الطبع -الـبحتري- قطعـة مـن اللـيل عـندما أنـشده أبـو عامر وكر راجعاً إلى ناورده. وأجازه صاحب النواسي، «وقال: هذا والله شيء لم نلهم لحن، وقال له صاحب المتنبي «إن امتد به طلق العمر، فلابد أن ينفث بدرر»[3] وأجازه.

هكذا رأى ابن شهيد موقعه الأدبي بنظرة الناقد المحتكم إليه في عصره.

وقد عقد عديد من نقاد الأندلس موازنات بين شعراء الأندلس والمشرق وأكثروا من تشبيه كبار شعرائهم بأمثالهم من شعراء المشرق لما ظنوا في ذلك من إكـبار لهـم وإعـلاء وتـشريف أن ترتبط أسماؤهم بأسماء هؤلاء الفحول، ومن ذلك قول ابن سعيد عن ابن مرج الكحل «هو في المغرب مثل الوأواء الدمشقي في المشرق»[4]

---

(1) نفسه: ٤١.

(2) نفسه: ١٠١

(3) نفسه: ١١٤

(4) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ت: د. شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، ط٤، ٢: ٣٧٢.

وما جاء عن الفتح بن خاقان في وصفه لابن سارة الشنتريني «إن شبّه فالمعتزيات واجمة، أو أغرب ببديعة فالمعريات راغمة»[1] بل إننا نراه ينزله منزلة أعلى من المشارقة.

أما ابن بسام فقد رأى ابن دراج في المنزلة كالمتنبي «كان عندهم بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام»[2]

كذلك أنزله الثعالبي «كان بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام»[3]

ومن هؤلاء النقاد ابن دحية فقد فاخر بشاعر أندلسي واحد شعراء المشرق جميعهم «ومن شعراء الأندلس الذين فاخرت به شعراء العراق وأجلب به المغرب على المشرق وجلبت إليه من أنفاسه الأعلام، وسارت أشعاره سير الأمثال في الآفاق، الشاعر الرقيق أبو الحسن علي بن عطية الزقاق»[4]

وأما ابن هانئ الأندلسي ففيه أقوال كثيرة تجمع على مضاهاته بالمتنبي فمن ذلك «هو وأبو عمرو (ابن دراج) القسطلي نظيران لحبيب والمتنبي»[5] «أديب شاعر مفلق أشعر المتقدمين والمتأخرين من المغاربة وهو عندهم كالمتنبي عند أهل المشرق»[6]، وليس غرضنا الإسهاب في إيراد أمثال هذه المقولات إنما نأتي بها للإشارة إلى الرأي المؤيد، فلولا هذا التأثر بالمشارقة والمحاولات العديدة لاقتفاء آثارهم ومعارضتهم لما وصل هؤلاء الشعراء الأندلسيون إلى ما وصلوا

---

(1) الفتح بن خاقان: قلائد العقيان، نشر: محمد العنابي. المكتبة العتيقة، تونس ١٩٦٦م: ١٤٥.

(2) الذخيرة: ق١/ م١: ٦٠

(3) الثعالبي: يتيمة الدهر، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الباز- مكة المكرمة :١/ ١٠٣.

(4) ابن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، ت: الإبياري وعابدين، القاهرة ١٩٥٤م: ١٠٠

(5) الحسن بن محمد الحسن الصنعاني: التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، ت: عبد العليم الطحاوي، ر: عبد الحميد حسن، دار الكتب- القاهرة ١٩٧٤م، ج٤: ١٠٣.

(6) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ط ٦، المستشرقون -بيروت، د.ت: ٧ / ١٢٦

إليه من مكانة يشارفون بها هؤلاء المشارقة الذين شبههم بها نقاد الأندلس وغيرهم.

على أن هناك رؤية تختلف تماماً مع هذه الرؤية السابقة وتناهضها؛ فمثلما رأينا مشجعين ومؤيدين لذلك فعلى الجانب الآخر نجد المعارضين المهاجمين لهذا اللون الشعري ولفكرة التأثر ذاتها والاعتماد على النهج المشرقي وأصحابه.

ويعد ابن بسام الشنتريني من زعماء هؤلاء المناهضين لذلك والمنكرين له مع إنه في كتابه الذخيرة نجده لا يطبق هذا فيأتي بعديد من هذه المعارضات ويعود ليبرز مكانة أصحابها وعند تصفحنا للأوراق الأولى من المجلد الأول من كتابه القيم الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة نراه يصرح بالهدف من وراء تصنيفه لهذا الكتاب وهو إثبات الجدارة لأدباء الأندلس وإثبات قدراتهم وتميزهم فيقول:

«وقد أودعت هذا الديوان الذي سميته بـ كتاب الذخيرة، في محاسن أهل الجزيرة من عجائب علمهم، وغرائب نثرهم ونظمهم، ما هو أحلى من مناجاة الأحبة، بين التمنع والرقبة، وأشهى من معاطاة العقار، على نغمات المثالث والأزيار، لأن أهل هذه الجزيرة -مذ كانوا- رؤساء خطابة، ورؤوس شعر وكتابة، تدفقوا فأنسوا البحور، وأشرقوا فباروا الشموس والبدور، وذهب كلامهم بين رقة الهواء، وجزالة الصخرة الصماء»[1]

ثم هو يستنكر عليهم تقليدهم وترديدهم لأصوات المشرق استنكاراً شديداً «إلا أن أهل هذا الأفق، أبوا إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب،

---

(1) الذخيرة: ق١/ م١/ ١٤

أو طـنٌ بأقـصى الـشام والعـراق ذباب، لجثَوا على هذا صنما، وتَلَوا ذلك كتاباً محكماً»[1]

ثم هو ينتصر لأهل بلاده ويستنكر على من يقول بالفضل لأهل المشرق «ولـيت شـعري مـن قـصر العلـم علـى بعـض الـزمان، وخـصَّ أهـل المشرق بالإحـسان؟»[2] علـى أن هذا الموقف من النقاد ما بين مؤيد ومعارض ومنتصر للأندلـسيين وموازن بينهم وبين المشرقيين أثمر عن نتاج أدبي نقدي كان بالفعل لصالح هذه المسألة إذ أعطاها قيمة وأهمية ووضعها على خارطة الأدب العربي على مر العصور.

وفي بحـث الدكـتور فـوزي عيسى يتحدث عن الاعتزاز بأدباء الأندلس فـيقول. «وهـذه النـزعة الأندلـسية نجـدها واضـحة عـند كـثير مـن أدباء عصر المـوحدين ففـي كـتاب "المطـرب" نـرى مـؤلفه ابـن دحـية أندلـسياً قوي الشعور بأندلـسيته، يعتـز بـشعراء قـومه، ويـندد بالمشارقة -وبخاصة أهل العراق- حين ينتقـصون مـن أقـدار أدباء الأندلس، فيكشف بذلك عن مظهر مهم من مظاهر الاحـتكاك الـثقافي بـين المشرق والمغرب ونجد في تعليقات ابن دحية على بعض الحـوادث مـا يـصور أنفته مـن الظلـم الذي يقع على أهل بلده، ويبرز قوميته الـصادقة في الانتـصار لـشعراء وطـنه، وفي ضـوء هـذا يمكـن أن نفسر اهتمامه بالمفاضلة بين أدباء الأندلس وبين أدباء المشرق في مواضع كثيرة من كتابه»[3]

---

(1) نفسه: ق١/ م١: ١١.

(2) نفسه: ق١/ م١: ١١.

(3) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب- الإسكندرية، ١٩٧٩م: ٩٢.

على أن هناك من النقاد الأندلسيين من يرى أنه من الصعوبة بمكان عقد هـذه المفاضـلات بين الشعراء من البيئتين حيث يرجع هذا إلى تفاوتات كبيرة في «الـزمان والمكـان والحـال والـباعث على التغلغل إلى استثارة تخاييل ومحاكاة في شـيء لا يساعد الآخر شيء من ذلك عليه، وقد تكون حال الآخر في غير ذلك الـشيء بمنـزلة حـال صـاحبه في ذلـك الـشيء وقـد تختلف حالاهما في اللغة، وتختلف حالاهما في الروية، ومقدار جمام خاطر كل واحد منهما ونشاطه للقول في حال الروية ولذلك قد يعسر الحكم في المفاضلة بين الشاعرين في جودة الطبع وفـضل القـريحة، ولكـن تمكـن المفاضلة بين قولهما إذا اجتمعا في غرض ووزن وقافية»[1]

ولـئن رأيـنا حـازم القـرطاجني موضـوعياً في حكمـه علـى أمـثال هذا الموازنات فإن ابن بسام يطلق العنان لأفراس الغيرة على أهل موطنه والانتصار لهـم «وبالجملـة فأكثـر أهـل بـلاد هـذا الأفـق أشراف عرب المشرق افتتحوها، ومـادات أجناد الشام والعراق نزلوها؛ فبقي النسل فيها بكل إقليم، على عِرق كـريم، فـلا يكـاد بلـد منها يخلو من كاتب ماهر، وشاعر قاهر؛ إن مدح ما كثيرٌ عـنده بكـثير، وإن هجـا أجـرَّ لـسان جريـر، وغدا عديّاً عن مدح ذويه، وأنسى جـرولاً العـواء في أثـر قوافـيه، وإنَ تغـزّل أربى على الساحرات فنوناً، وأزرى بالغانيات مجوناً»[2]

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦م: ٣٧٦.

(2) الذخيرة: ق١ م١: ٣٣.

وما أرى ابن بسام إلا وقد عاد -وبدون أن يقصد- إلى إرجاع الفضل لأهل المشرق فمنهم الأصول وهم المنبت، وإذا تجاوزنا الحدود الزمنية وقلّبنا شيئاً من صفحات النقد الحديث فسنجد أن القضية ما زالت محتدمة والآراء متباينة كما تباينت قديماً، ولكن سنكتفي بالاستشهاد بثلاثة أمثلة فقط منهم، الأول رأى الأستاذ أحمد أمين في ظهر الإسلام، والثاني للأستاذ علي عبد العظيم في مقدمته لديوان ابن زيدون، والثالث للدكتور شوقي ضيف في كتابه ابن زيدون، يرى الأستاذ أحمد أمين أن ابن عبد ربه «يجتهد ما استطاع أن يأخذ معانيهم ويزيد عليها ويختار في كل نوع من الشعر إماماً من المشارقة، فطوراً إمامه صريع الغواني، وطوراً أبو العتاهية، وغيرهم؛ لم يتحرر تحرراً كافياً ولم يصغ إلى قلبه فقط»[1]

ونحن نتلمس الرد على هذا الاتهام بالتبعية المطلقة واتخاذ المعارضات سبباً لاتهامه بالجمود نتلمسه في قول ابن عبد ربه نفسه معقباً على معارضته لمسلم بن الوليد، «فمن نظر في سهولة هذا الشعر مع بديع معناه ورقة طبعه، لم يفضل شعر مسلم عنده إلا بفضل التقدم»[2] فأن يصل ابن عبد ربه إلى هذا المستوى من الفنية الشعرية التي وصل إليها مسلم بن الوليد فهذا يحسب له لا عليه ولا يدعونا إلى اتهام بالتقليد الذي يخنق صاحبه.

ولم يكتف الأستاذ أحمد أمين برفع إصبع الاتهام إلى ابن عبد ربه وحده من شعراء الأندلس المعارضين للمشارقة، إنما وجهه إلى شاعر من أبرز شعراء الأندلس هو ابن دراج القسطلي «فنرى من هذا محاكاة للمتنبي في الوزن والقافية

---

(1) أحمد أمين: ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية -القاهرة: ٣: ١٢٤.

(2) العقد الفريد: ٣: ١٨٣.

وتقليده في أسلوبه ومعانيه»[1]، ويشارك هذا الرأي د. أحمد ضيف قائلاً «لم يكن شاعراً فطرياً يقول الشعر عن شعور صحيح أو دافع نفسي، وإنما هو مقلد بارع التقليد»[2]

وكما نلمح من خلال القولين السابقين أن ثمة خلطاً بين المعارضة بمعناها الصحيح وهو التأثر والإعجاب وبين مجرد المحاكاة والتقليد وغياب الشخصية.

إن معارضات ابن دراج هي نتاج طبيعي لثراء ثقافته واتساعها، ولو كان الأمر كذلك لانتفت صفة الأصالة الشعرية عن معظم شعراء بلاد الأندلس، فهذا الأستاذ علي عبد العظيم يعتبر المعارضات مستوى عال من التحرر والاستقلال ودليل على نضوج الشخصية الفنية للشاعر الأندلسي:

«كان الأدباء الأندلسيون يتلقون التوجيه من إخوانهم المشارقة، فكانوا يشدون إليهم الرحال: ويستقدمون نابغيهم، ويبذلون في الحصول على مؤلفاتهم أغلى الأثمان، ولكنهم في عصر الطوائف أخذوا يتحررون من هذه التبعية ويشعرون باستقلالهم الفكري، وشرعوا في مباراة المشارقة ومعارضتهم فبزّوهم حيناً وقاربوهم في معظم الأحايين»[3]

أما الدكتور شوقي ضيف فلا يرى فيها خروجاً عن المألوف في هذا الوقت بل إن هذه المعارضات التي هي ترجمة لهذا التأثر إنما هي أمر حتمي لا ينقص مقدار صاحبه فابن زيدون الذي عارض غير واحد من كبار شعراء المشرق لا يمكن أبداً أن نتهمه بالتقصير أو غياب الشخصية أو التقليد المحيط

---

(1) ظهر الإسلام: ٢: ١٣٤

(2) د. أحمد ضيف: بلاغة العرب في الأندلس: مطبعة مصر، ١٣٤٢هـ -١٩٢٤م.

(3) مقدمة ديوان ابن زيدون: ١٨.

بصاحبه «وطبيعي لهذا الشاعر الذي اختبر أوتار القيثارة العربية أدق اختبار، واستمع إلى شدوها ونغماتها أرهف استماع، أن يشتد تأثره بمن سبقوه، وأن يستعير منهم في الحين بعد الحين، وخاصة أن هذا الصنيع كان ضريبة مفروضة على الشعراء الذين تقدموه جميعاً، لا عند المغمورين منهم، بل عند أفذاذهم ممن سميناهم فإذا خلف من بعدهم ابن زيدون، وجرى على رسمهم، وعكف على نماذجهم، واحتذى أمثلتهم: لم يكن خارجاً على العرف الشائع، بل كان مطرداً مع سياق صناعته وأسلوبها الذي اصطلح عليه الشعراء عامة»[1]

السرقات الأدبية:

وإذا كانت المعارضات تحمل اقتفاءاً واقتباساً وتضميناً وأخذاً في شكل من الأشكال، فإن السؤال الذي يلح علينا الآن أن نطرحه هل تعد المعارضات نوعاً من السرقات الأدبية؟

ولكي نجيب بالنفي أو بالإثبات، علينا أن نتعرف إلى ماهيتها ومدلولاتها قديماً وحديثاً.

ولنستعرض هذا عند الخطيب القزويني[2] «اعلم أن اتفاق القائلين إن كان في الغرض على العموم كالوصف، والسخاء، والبلادة، والذكاء -فلا يعد سرقة، ولا استعانة ولا نحوهما؛ فإن هذه الأمور متقررة في النفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها الفصيح والأعجم، والشاعر والمُفْحَم.

---

(1) ابن زيدون: ٣٨.

(2) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ت: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ١٩٨١م: ٢ / ٤٠١ وما بعدها.

وإن كـان في وجه الدلالة على الغرض -وينقسم إلى أقسـام كثيرة منها: التـشبيه بما توجد الصفة فيه على الوجه البليغ كما سبق، ومنها ذكر هيئات تدل على الصفة؛ لاختصاصها بمن له الصفة، كوصف الرجل حال الحرب بالابتسام، وسكون الجوارح.

فـإن كـان ممـا يشترك الناس في معرفته لاستقراره في العقول والعادات، كتشبيه الفتاة الحسناء بالـشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، فالاتفاق فيه كالاتفاق في عموم الغرض.

وإن كـان ممـا لا ينال إلا بفكر، ولايصل إليه كل أحد، فهذا الذي يجوز أن يدعـى فـيه الاختـصاص والسبق، وأن يُقضى بين القائلين فيه بالتفاضل وأن أحـدهما فـيه أفـضل مـن الآخـر، وأن الثاني زاد على الأول أو نقص فيه وهو ضربان: أحدهما: ما كان في أصله خاصيّاً غريباً، والثاني: ما كان في أصله عامياً مبتذلاً، لكن تُصرف فيه بما أخرجه من كونه ظاهراً ساذجاً.

إذا عرفت هذا فنقول: الأخذ والسرقة نوعان: ظاهر، وغير ظاهر.

أمـا الظاهـر فهـو أن يؤخذ المعنى كله، إمامع اللفظ كله أو بعضه، وإما وحده.

فـإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لنظم فهو مذموم مردود؛ لأنه سرقة محضة، ويُسمّى نسخًا وانتحالاً

وإن كـان مـع تغـيير لفظـة، أو كـان المأخـوذ بعـض اللفظ سُمي إغارة ومسخاً.

فإن كان الثاني أبلغ من الأول لاختصاصه بفضيلة -كحسن السبك، أو الاختصار، أو الإيضاح، أو زيادة المعنى- فهو ممدوح مقبول.

وإنْ كـان الثاني دون الأول في البلاغة فهو مذموم مردود وإن كان مثله فالخطب فيه أهون، وصاحب الثاني أبعد من المذمة، والفضل لصاحب الأول.

واعلـم أن مـن هذا الضرب ما هو قبيح جداً، وهو ما يدل على السرقة باتفاق الوزن والقافية أيضاً، كقول أبي تمام.

مقـيم الظـن عـندك والأمانـــي وإن قلقـت ركابـــي في الـبـلادِ
ولا ســافرت في الآفـــاق إلا ومـــن جـدواك راحلـتي وزادي

وقول أبي الطيب:

وإنـي عـنك بعـــد غـــدٍ لغـاد وقلبـــي عـــن فنائك غـيرُ غادِ
محبـــك حيـثما اتجهـت ركابـي وضـيفك حـيث كـنت من الـبلاد

ومما يتصل بحديث السرقات: الاقتباس، والتضمين، والعَقْد، والحَلّ، والتلميح.

وهكذا يتحرز القزويني من استخدام كلمة سرقة ويخلص إلى تسميتين أخذ وتوارد خواطر ومقبول أو مردود، وهو موقف معتدل مقبول.

وقد أدرج بعض النقاد ظاهرة الأخذ من شعراء مشهورين تحت مفهوم السرقة مع إن طبيعة الدرس الأدبي لكبار شعراء المشارقة تفرض على شعراء الأندلس وبدون قصد أن يتمثلوا هذه الأبيات التي امتزجت بلا وعيهم الثقافي وأصبحت جزءاً من ألسنتهم تفيض عليها دون شعور بأنها سرقة.

ونرى رجلاً كابن بسام يصوغ لهذا الأخذ ويترفق بالشعراء ولا يقبل بحكم مطلق في هذه المسألة «ولست أقول أخذ هذا من هذا قولاً مطلقاً، فقد تتوارد الخواطر، ويقع الحافر على الحافر، إذا الشعر ميدان والشعراء فرسان»[1].

أما أبو هلال العسكري فيرى أن «المعاني يعرفها: العربي، والأعجمي، والقروي، والبدوي»[2]

---

(1) الذخيرة: ق١/ م١/ ٣٥٤.

(2) أبو هلال العسكري: الصناعتين، القدسي- القاهرة، ١٩٨٦م: ٥٧.

كـذلك الجـاحظ فـإن لـه نفس الرواية «إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي»[1]

ولا أفضل الوقوف طويلاً عند هذين الكتابين فقد فصلنا الموضوع بما لا يستوجب الزيادة، إلا من كلمات لنقاد آخرين؛ فهذا ابن طباطبا يتلطف للأخذ ولا يـرى فـيه غضاضة «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها بل ويجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[2]

بـل يـذهب ابـن طباطـبا إلى مـا هـو أبعد من ذلك ويطالب الشاعر بأن يـتحايل لإخفاء الأخذ «ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظـر في تـناول المعانـي واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها البصراء وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها»[3]

ويأتـي ابـن شـهيد في حـديث نقـاد الجـن مـن رسالته التوابع والزوابع ليوضـح أكثـر كـيف يكـون إلطاف الحيلة فابن شهيد إلى كونه ناقداً فهو شاعر، وقـد كـان هـذا من أسلوبه ومما اعتمد عليه كثيراً «إذ اعتمدت معنى قد سبقك إلـيه غيرك فأحسن تركيبه، وأرِقَّ حاشيته فاضرب عنه جملة، وإن لم يكن بُدّ ففي غير العروض الذي تقدَّم إليها ذلك المُحْسِن، لتَنْشَطَ طبيعتُك، وتقْوى مُنَّتُك»[4]

والنقاد المتأخرون يتهكمون على استخدام لفظة السرقة في الأدب فيقول الأسـتاذ محمـد الحسيني. «ويبدو أن كلمة السـرقة هذه قد وضعها أول كاتب في هـذا الموضوع في وقت كانت فيه حالته النفسية متغيرة ثائرة على بعض الشعراء

---

(1) الجاحظ: الحيوان، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر -بيروت، ج٢: ١٣٤.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ت: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف- الإسكندرية، ١٩٨٠م: ٩١.

(3) عيار الشعر: ٩٢.

(4) التوابع والزوابع: ١٣٥.

لأنـه مما يـصطدم وطبيعة الأديب الشاعر أن يوصم بأنه سالب لص أو سارق مغير»[1]

علـى أن الأسـتاذ محمـد الحـسيني لم يمنعه هذا الرأي من استخدام كلمة سـرقة بجانـب كلمـة أخـذ في التعريف بهذه المسألة عند إجماع القدماء والمحدثين «الـسرقة لا تكون إلا في المعاني الخاصة التي يبتكرها الشاعر وعنه يأخذها غيره وفي استعمال الألفاظ بطريقة صوغها وترتيبها»[2]

ويعـوّل الأستاذ الحسيني في مسألة الأخذ هذه على الإساءة أو الإحسان تعـويلاً كـبيراً «فـإذا سلّمنا جدلاً بسرقات أبي تمام وفرضنا أنه ما تزال في تقدير النقاد بقية منها لم تدخل ضمن هذه الأنواع الخمسة فهل أساء أبو تمام في الأخذ منها أم أحسن»[3]

ويتعرض الحسيني لقضية المعنى العام والمعنى الخاص بصورة منطقية يثير فيها أذهاننا للتفكير فيما صحبه من تساؤلات وإجابات مقنعة.

«هل ذلك المعنى الخاص بالنسبة لعامة الناس؟ أم بالنسبة للشعراء فقط؟

إذا كـان بالنسبة لعامة الناس بما فيهم الشعراء -وهذا هو المعقول- فإننا لن نستطيع أن نثبت وجود معنى خاص ابتكره إنسان وأخذه عنه آخر لأنه ليس بين أيدينا سـجل يـضم كل المعاني التي نطق بها الناس منذ بدء الخليقة أو منذ الجاهلـية الأولى حتـى الـيوم، أو حتـى العـصر العباسي، وعلى هذا فإن محاولة إثـبات المعنـى الخـاص لـشاعر من الشعراء فاشلة ليس فيها من الإنصاف أدنى

---

[1] محمد محمد الحسيني: أبو تمام وموازنة الآمدي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب -القاهرة، ١٩٦٧م: ٤٩.

[2] نفسه: ٤٩.

[3] نفسه: ٥٤.

نصيب»[1] «أما إذا اعتبرنا المعنى الخاص بالنسبة للشعراء فلن نستطيع كذلك أن نثبته لشاعر ابتكره وعنه أخذه غيره -لأن من الصعب أن نعرف أول شاعر في التاريخ حتى نعرف المعاني التي تكلم بها والمعاني التي لم يتكلم بها في شعره. فإذا تجاوزنا هذه النظرة فإننا نرى أن المعنى حين يتناوله الشاعر في عصر ما، ثم يتناوله شاعر آخر من بعده في عصر آخر، فإنه لا يكون خاصاً مبتكراً لأنه في المدة بين الشاعرين وحين يصل إلى الشاعر الآخر يكون قد اشتهر وشاع بين الناس تبعاً لمنزلة الشعر أولاً وجهود الرواة ثانياً في إذاعة الأشعار بين الناس»[2]

وينتهي الحسيني من هذه المسألة إلى رفض فكرة تسمية السرقات الأدبية اعتماداً على استحالة وجود معنى خاص يقول: «ليس هناك شيء يمكن أن يسمى بالمعنى الخاص، إذاً فليس هناك ما يمكن أن يسمى بالسرقات»[3]

ولنا أن نحترز هنا فالكلام لا يطلق هكذا فهناك الكثير من المعاني الخاصة في الأدب العربي والتي لم يسبق إليها.

ومن الأبحاث الأدبية التي اهتمت بمشكلة السرقات ومفهومها في العصر الحديث بحث الدكتور هدارة الذي يتعرض له بصورة تخالف مفهومها في المباحث النقدية القديمة:

«إن ما يعنينا من العلاقة بين القديم والجديد هو علاقة الشاعر بالتراث الشعري القديم، وضرورة اطلاعه عليه ليتكون عنده الإطار الشعري الذي يعتبر الأساس الأول في عملية الإبداع الفني. لأن الشعر -كما يقول الناقد الإنجليزي إدواردز- لا يكتب نفسه فالشاعر محتاج إلى قراءة غيره لأن هذه

---

(1) أبو تمام وموازنة الآمدي: ٥٥، ٥٦.

(2) نفسه: ٥٨.

(3) نفسه: ٦٠.

القراءة تمده بالمعرفة التي يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه، فهذه القراءة -باختصار- اقتصاد للمجهود الإنساني، ولا يستطيع أي فنان أن يستغني عنها. وقد حسب بعض النقاد الأقدمين أن ذلك من باب السرقة التي يجب محاسبة الشاعر المحدث عليها، ولم يفهموا طبيعة الإطار الشعري الذي يفرض عليه قراءة من سبقوه. ومن ثم اختزان ما قرأ في ذاكرته -تلك البئر العميقة كما يسميها هنري جيمس- الغنية بالقراءات والتأملات فإذا حدث تشابه بين بعض المعاني والصور عند الشاعر وبين معاني بعض الشعراء الأقدمين وصورهم كان ذلك نتيجة التذكر التلقائي المعتمد على فكرة تداعي المعاني أو نتيجة الاستدعاء»[1]

ويؤيد نفس الفكرة د. محمد زغلول سلام في أن الأخذ والتقليد لا يعيب صاحبه ولا ينتقص من قدرته الأدبية «ليس كل أخذ وتقليد معيباً، بل المعول قبل كل شيء على الصنعة والإبداع، فإذا أخذ المتأخر معنى لمتقدم فأحسن التصرف فيه بصورة من الصور، سواء بتغيير لفظه، أو تحويره والخروج به من موضوع لآخر، فإنه يكون له، ولا يعاب بأخذه»[2]

ونختتم هذا الجزء الذي نناقش فيه قضية السرقات وعلاقة المعارضات بها برأي أستاذنا الجليل د. محمد زكي العشماوي ومن خلال تعريفه لقيمة الفن وأين يكمن من عناصر العمل الأدبي والذي يرشد فيه إلى مجال النقد وعلى أي شيء يجب أن ينصب ثم يخلص إلى تعريف السرقة ويفرق بينها وبين أشكال التأثر والأخذ.

---

(1) د. محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨م: ٢٥٨، ٢٥٩.

(2) د. محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف -القاهرة: ١٧٢.

«الفن ليس في الفكرة، ولا في المعنى الأخلاقي الفلسفي، ولا في المضمون بعامة مهما تكن قيمة هذا المضمون، وإنما الفن في تطويع الشكل للمضمون والمضمون للشكل، وفي إخضاع التجربة للصورة اللفظية، أو لأي صورة من صور الفن، سواء أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية: أم غير هذا وذلك من أشكال الفن الأخرى، على هذا الأساس السليم لمعنى الخلق الأدبي، يكون مجال النقد الأدبي منصباً إلى حد كبير على ما يكون في داخل الأثر الفني من علاقات تنشأ من الصياغة، وترتد إليها، وعلى هذا الأساس لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف في صورتين لشاعرين أو تعبيرين لكاتبين مختلفين إلا إذا نقل الثاني عبارة الأول نقلاً كاملاً دون أن يشير إلى مصدر النقل، عندئذ، وعندئذ فقط يكون الثاني سارقاً من الأول. ومن ثم فإن التوليد الذي هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر سبقه أو تقدمه، ويحاول أن يتأثر به ويزيد عليه، لا يصح أن يسمى سرقة، ذلك لأننا مع اعترافنا بما للتوليد من الاقتداء بالغير والاقتباس منه، فإن صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان يحددان قيمة كل منها، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى»[1]

وينفي العشماوي تساوي تعبيرين وإن اتفقا في المعنى فكل شاعر يؤدي بطريقة خاصة ووسائل صياغية تختلف عن طريقة الشاعر الآخر ووسائله، فهو يرى أن: «أصالة الفنان أو الشاعر لا تكون إلا في التفاصيل الدالة الموجبة، وفي الفروق الدقيقة، التي تكمن في صياغة الأثر الفني، فقد تتشابه الفكرتان، أو قد تتفق الاستعارة عند شاعرين، ومع ذلك تبلغ عند أحدهما ما لا تبلغه عند الآخر، وذلك لما يضفيه الشاعر على تعبيره من خصائص جديدة، أو ما يستعين

---

(1) د. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار المعرفة الجامعية -الإسكندرية، ١٩٩٠م: ١٦٣، ١٦٤

بـه ـسن وسـائل في الصياغة تختلف عن وسائل غيره، فليس هناك تعبير يمكن أن يتساوى مع تعبير آخر، مهما اتفقا في المعنى أو الفكرة العامة»[1]

ويـرى الأستاذ غرسيه غومس الرأي نفسه، فالشاعر الأندلسي في تمثله لعناصـر البيـئة العربية ينبعث من أصول قومه وجوانب نفسه عربية الجنس «إن الشاعر الأندلسي إذا أنشد شعراً يتغنى فيه بأشياء شرقية أو بدوية كالصحراء أو الجمل أو المنازل التي رحلت الحبيبة عنها، فإنه يأخذ عناصر شعره في هذه الحالة مـن جـوانب نفـسه ومـن طبيعة جنسه؛ لأن هذه العناصر مقتبسة من عالم قومه المثالـي أو الأسطوري ولا يمكن تجريد شعره من هذه العناصر، ولا يمكن لذلك أن نحلل هذا الشعر إلى مواده الأولى ونقول: هذا أخذه من تراث أجداده العرب القـدماء، وذلـك ابتكـره بنفسه أو استوحى فيه طبيعة الأندلس، لأن العنصرين متداخلان متشابكان تشابك اللحمة مع السدى»[2]

وهكـذا نـرى أن معظـم الـنقاد ينـتهون إلى رأي متقارب في موضـوع الـسرقات وهـو رفـضهم لاسـتخدام اللفظة بصورة مطلقة وعلى أي شكل من أشـكال التأثـر، إنمـا هـو الأخـذ الحسن أو المسيء، وعلى ذلك فإن المعارضـات وأشكال التأثر الأخرى لا يفترض كونها معيبة لأنها غير صاحبة معنى خاصاً أو لأنها تتكئ على مضامين الآخرين وأشكالهم.

إنـنا وبعـد هـذا العـرض الموجز لآراء النقاد في القديم والحديث لنا أن نخلـص إلى مفهـوم محـدد هـو: أن المعارضـات تـبعد كـثيراً عن المعنى الحـرفي للسرقات الأدبية، إنما لنقل احتذاءات واقتداءات يظل الحكم على مدى جودتها أو تأخرها معقوداً على مستويات الصياغة والشكل الذي خرجت به علينا.

---

(1) قضايا النقد الأدبي: ٣٦١.

(2) الشعر الأندلسي: ٢٨.

أما المعارضات فلو كانت احتذاءً لسقطت، ولو كانت استنساخاً ترويضاً للقول سقطت أيضاً، إذن المعارضات من هذا النوع محاكاة لا غنى فيها.

ولقد آثرنا من خلال عرض الجزئية السابقة أن نثير قضية السرقات الأدبية نستجلي مفهومها فنستوضح الفوارق بينها وبين أشكال التأثر فلننحيها بقدر الإمكان جانباً عن موضوع بحثنا هذا.

الفصل الثالث

الشعر الأندلسي والاتجاهات الأدبية

وبعد. فقد ناقشنا قضية التأثر بالمشارقة ممثلة في أبرز مظاهرها وهو فن المعارضات الشعرية؛ فوضعنا أيدينا على مفهومها ونشأتها ودواعيها، وأزلنا اللبس بينها وبين مصطلحات أخرى قد تتشابه معها، ثم عرجنا على قضية السرقات الأدبية؛ لنربأ بفن المعارضات عن الاندراج تحت هذا المفهوم.

يبقى لنا وقبل أن نبدأ في الناحية التطبيقية لهذا البحث أن نتعرف إلى الاتجاهات الأدبية التي أنشأ عليها الشعراء معارضاتهم، من اتجاه كلاسيكي تقليدي محافظ إلى اتجاه محدث مجدد أو اتجاه محافظ مجدد في آن واحد.

وحري بنا الآن وقبل أن نطرق هذه الأبواب أن نستجلي مفهوم الحداثة ومواقف النقاد والشعراء منها في المشرق والمغرب والظروف الاجتماعية والثقافية التي تمخضت عنها ودعت إليها، وما وراء هذه الحداثة وما تكشف عنه، وفيم تمثلت هذه الحداثة وفي أي عناصر العمل الأدبي، وما الاتجاه الذي ظهر بعد الحداثة وما موضوعاته.

كل ذاك موضوع مناقشات نطرحها على أسطر الصفحات القادمة.

إن واقع الحياة ومتغيراته يفرض نفسه على الشاعر فيبدأ في مراجعة مواقفه من المتبع المألوف وينهض تبعاً لشخصيته محاولاً اتخاذ موقف خاص قد يتعارض مع ما هو قائم بالفعل، وقد يواجه انتقادات حادة، لكن إيمان الشاعر بهذا الشكل الجديد أو هذه الصياغة، التي تستوعب متغيراته كشاعر له موقفه وشخصيته وليس نسخاً من أسلافه السابقين، هذا الإيمان يؤهله للبحث عن هذه الصياغة وإيجادها فيرفض ما يرفض ويتمرد ويبتكر ويستحدث.

ويعرِّف د. جابر عصفور الحداثة بالنسبة للشاعر في قوله: «حالة وعي متغيِّر، يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلَّم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفاً من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر»[1]

أما بالنسبة للمتلقي وموقفه من هذه الحداثة وكيف يستقبلها بالرفض أم بالاستحسان أم موقف المنتظر إلى أي شيء منتهي هذه المحاولات الجديدة في مجتمعه. فما هي الحداثة بالنسبة للمتلقي؟ هذا ما نجده في تفسير د. جابر عصفور «والنتيجة الطبيعية التي تحدث نتيجة هذه الحالة، هي تلك الصدمة التي تمد وعي المتلقي، إنه يدرك فجأة أنه إزاء شيء مختلف، كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى جديداً والصدمة لابد أن تولد استجابات متعارضة، وإما أن يرى المتلقي، في النتاج الشعري للحداثة، تجسيداً لشيء يستشعر ويفتش عن لغة إبداعية تصوغه؛ فيستجيب للحداثة استجابة موجبة، يكتسب معها خبرة جديدة، تمكنه من إدراك مستويات التغير في حاضره، فيصير من أنصار الشعر المحدث. وإما أن يرى المتلقي: في هذا النتاج، إحالة وإغراقاً، أو انحرافاً حاداً، يهدد كثيراً أو قليلاً من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعي؛ فيستجيب إلى الحداثة استجابة سالبة، وقد يرى فيها شراً لكنه يظل يتوجس منها، لأنها تربك أنسقته الإدراكية، فينظر إليها في ريبة، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول: «إذا كان هذا شعرًا فكلام العرب باطل»[2]

---

(1) د. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٤م: ١١٩

(2) قراءة التراث النقدي: ١١٩

وإذا كان موقف المتلقي من الخطورة بمكان في ذيوع الحداثة وانتشارها وإقبال الشعراء عليها من خلال إحساسهم بنبض المتلقي ومدى استجابته واستقباله لها، فإن هناك من لهم دور مؤثر وفاعل في التأثير على مدى ازدهار هذه الحداثة أو ركودها ونبذها والعودة إلى القديم، هؤلاء هم النقاد والعلماء في تفضيلهم القديم على الحديث أو الوقوف موقف المحايد أو المستحسن العمل حسب قيمته الفنية لا حسب تاريخه الزمني أو تقليده واتباعه لمنهج استقرت مقوماته وحددت مفاهيمه.

وهذه بعض أقوالهم يقول المبرِّد: «ليس لقدم العهد يُفضَّلُ القائل ولا بحدثان عهدٍ يُهتَضَم المصيبُ، ولكن يُعطى كُلٌّ ما يستحق»[1]

ويقول ابن قتيبة: «لم أسلك فيما ذكرته من شعْرِ كل شاعر مُختاراً له سبيل من قلَّد واستحسن باستحسان غيره، ولا نظَرْتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العَدْل على الفريقين، وأعطيت كُلاً حَظَّه، ووفَّرت عليه حَقَّه»[2]

كذلك وقف القاضي الجرجاني عين الموقف العادل الذي يجعل الشاعر يحس بالاطمئنان إزاء الحكم على عمله الفني فلا تعصب يضطره إلى التراجع عن اتجاه اختاره ووجد ذاته فيه وارتضاه صياغة تستوعب تجاربه بكل ما تحمله من مشاعر وأحاسيس ورؤى ونظرات.

وقد استنكر الجرجاني مواقف بعض النقاد التي تبرز مدى تعصبهم للقديم من أجل قدمه فقط لا من أجل كونه عملاً جيداً أم هو عكس ذلك.

---

(1) المبرد: الكامل، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، د. السيد شحاتة، دار نهضة مصر -القاهرة: ١: ٢٩.

(2) الشعر والشعراء ١: ١٠.

«ما أكثر من نرى ونسمع من حفاظ اللغة ومن جِلّة الرواة من يَلْهَجُ بعيب المتأخرين، فإن أحدهم يُنشِد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب منه ويختاره، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه، كذّب نفسه ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث والإقرار بالإعسار لمولد»[1]

على أن ابن قتيبة وقف من الحداثة موقفاً مغايراً لموقفه الذي اتفق معه فيه القاضي الجرجاني من القدماء والمحدثين. فقد وقف في وجه الحداثة مناهضاً لها رافضاً إياها غير متقبل لما تأتي به من خروج عن منهج العرب الأوائل «ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام» ، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مُشَيَّد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحَنْوة»[2]

ولكن ما موقف الشعراء أصحاب الشأن الأول من هذه الآراء؟ هل استجابوا لمثل هذه النصائح؟ وهل لبُّوا مطالب النقاد ؟ نلتمس الإجابة عند بعض النقاد ومنهم د. حسين عطوان الذي يقول:

«إن دراسة لمجرد مستهلات القصائد ومطالعها في العصر العباسي الثاني تؤكد غير هذا وتثبت أنهم تطوروا بها، وعدّلوا فيها، وأضافوا إليها ما تلاءم مع

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد ابي الفضل إبراهيم، البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٥م: ٥٠.

(2) ابن قتيبة الشعر والشعراء: ١: ٢٢.

حياتهم وبيئتهم، إذ غيّروا في كثير من تقاليد المقدمة الطللية، وحذفوا في الغالب غير قليل من عناصرها البدوية، كما وصفوا ارتحالهم في السفن إلى الممدوح، واخترعوا أيضاً أشكالاً جديدة من المقدمات أشهرها المقدمة الخمرية، ومقدمة وصف مظاهر الطبيعة، ومقدمة الشكاية من الدهر»[1]

ولأن نظرة النقاد للشعر ووظيفته الأولى ينحصر بعضها في غرض المدح فإنهم بذلك جردوا الشاعر من احتياجاته الخاصة التي تستجيب لها قصيدته وغضوا الطرف عن كل المتغيرات التي تحيط به ويعيشها واقعاً لا ضرباً على أوتار الماضي لذلك رأى د. حسين عطوان أنهم -البلاغيين والنقاد- كانوا «في واد، وأن الشعراء كانوا في وادٍ آخر. فقد عمد الأوّلون إلى تقييد الآخرين بقوانينهم وقواعدهم غير ملتفتين لنفوسهم وظروفهم، وغير مراعين لحياتهم وبيئتهم ومبعدين في نصائحهم المثالية التي لم يكن من صلة بينها وبين الواقع والحياة، لأن همّهم كان منصبًا على إطراف الممدوح، والظفر باستحسانه، وكأنه الإله يسبح الشاعر بحمده ويطلب هباته، وقد استطاع الشعراء الإفلات من قيودهم والنهوض بمقدمات قصائدهم نهضة لاءموا فيها بينها وبين حياتهم وبيئتهم وعواطفهم»[2]

وإذا كان الجاهليون عبروا من خلال قصائدهم عن واقع بيئتهم وأحوال نفوسهم فجاءت متوافقة معهم وملبية لاحتياجاتهم، فلا تشعر معها بنبوة تبعد بهم عن الواقع، ولم يكونوا بحاجة إلى التغيير، فليس ثمة ما يدعو إلى التغيير.

---

(1) د. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل -بيروت، ١٩٨٢م: ٣٨٣.

(2) المصدر السابق: ٣٨٣

«كانت مقدمات الجاهليين منسجمة أشد الانسجام مع بيئتهم، متلائمة أو من التلازم مع حياتهم الراحلة الناجعة، كما كانت تصويراً لعهود حُبِّهم الماضية على مسارح شبابهم المتغيرة الْمُتَبدِّلَةِ تغيُّر منازلهم وتبدُّلها، تلك التي كانوا يلتقون على أرضها بلداتهم من الفتيات اللائي كانت الحياة الدائرة تُفَرِّق بينهم وبينهن. ولذلك فإنهم راحوا يستهلون قصائدهم بوصف منازلهم ووصف أظعانهن، والتغزل بهن والتشوق إليهن، واسترجاع ذكرياتهم معهن سواء في المقدمة الطللية، أو المقدمة الغزلية، أو مقدمة وصف الظُّعُن، أو مقدمة الشباب والمشيب، أو مقدمة وصف الطيف»[1]

كذلك جاء شعر العصر الأموي مُعَبِّرًا عن واقعه، فلم يَدْعُه إلى التحديث داعٍ، فالحياة لَمَّا كسالف عهدها إلا من أطياف حداثة لم يستجب لها الأمويون وذلك أنهم لم يعيشوها ويواقعوها تلكم هي مقدمة وصف الخمر التي ابتدعها الأخطل لداعٍ شخصي فردي. وفي ذلك يقول د. عطوان:

«وكذلك كانت المقدمات في العصر الأموي، فإن الحياة لم تختلف اختلافاً واسعاً عنها في الجاهلية، بل كانت تشاكلها وتماثلها في كثير من عاداتها ومُثُلها ونظام الاجتماع فيها. ومن أجل ذلك كانت مقدمات الأمويين صورة أخرى من مقدمات الجاهليين، لأن الحياة نفسها لم تتغير تغيراً كثيراً، ولا تطورت تطويراً كبيراً، بحيث يستخلص الشعراء منها مقدمات تكون مُصوِّرة لها ومعبرة عما طرأ على حياتهم العاطفية فيها، إلا ما رأيناه من ابتداع الأخطل للمقدمة الخمرية وافتتاحه بعض قصائده بها، وقد عزف الشعراء الأمويون الآخرون عنها، لسبب بسيط، وهو أنهم لم يكونوا منهمكين انهماكه في الخمر، ولا كانوا متهالكين تهالكه عليها»[2]

---

(1) نفسه: ٣٩٦.

(2) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: ٣٩٧.

على أننا ومجيء العصر العباسي فإننا نقف أمام عديد من المتغيرات في بيئة المجتمع العربي ثقافة وسياسة وسلوكاً وفكراً، إلا أن العلاقة بين الشعراء وبين ماضيهم الموروث لم تنقطع البتة، بل طوروا وجددوا بما يتوافق مع واقعهم المعاش مع احتفاظهم بالأصول، وأضافوا الجديد المبتكر، استجابة لمتغيرات العصر ومستحدثاته فجاءت أشعارهم وقد اتسعت لكل جديد وكل تطور فعبرت أصدق تعبير عن واقعهم، وهذا هو الدور الحقيقي للأدب، فلا تزمُّت وعكوف على أشكال عتيقة بعيدة كل البعد عن واقع الشاعر وظروفه ونفسيته وتجاربه وحياته؛ فتخرج القصيدة غير متسمة بالصدق الفني الذي هو الأداة الأولى لتحقيق القيمة الفنية والمؤثر بالدرجة الكبرى في المتلقي والذي يكتب للعمل الفني خلوده واستمراريته على مدى الأعصر.

وفي دراسة د. عطوان لمقدمات القصائد في العصر العباسي، يقول:

«وظل الشعراء العباسيون على اختلافهم يتمسكون بالمقدمات، ويحرصون عليها، ويفتتحون مطولاتهم بها، وكل ما هناك أنهم حَوّروا في أشكالها التقليدية، وحذفوا غير قليل من عناصرها البدوية، مما كان يتصل بالبيئة الصحراوية، ولم يهملوا مقدمة الفروسية التي أهملها الشعراء الأمويون فحسب، بل أهملوا أيضاً مقدمة وصف الظعن.

وكان بعضهم إذا افتتحوا قسماً من قصائدهم بها يحدثون تعديلات كثيرة فيها، ومن ذلك أن أبا تمام بعث الحياة في مقدمة الفروسية، ولكنه تحوّل بها عن أصلها، فقد ضمَّنها اعتداده بنفسه، ووصفه لما يلقى من المصاعب، وما يقاسي من المصائب، كما حمّلها تصويره لطموحه، ووثوبه لتحقيق وجوده وبلوغ آماله، مازجاً لتلك المعاني على تنوُّعها بالغزل. ومن ذلك أيضاً أنهم أقلّوا من

استهلال مطولاتهم بمقدمة وصف الظعن، ولم يكتفوا بذلك، بل أخذوا يضائلون في حجمها ويُلغون أجزاءً كثيرة منها، وإذا هم لا يرسمون لها مشاهد واسعة، ولا يُعنون فيها بالتصوير بل يركزون على المعاني التي تستثيرها مناظر التحمُّل والارتحال في نفوسهم. وعلى هذا النحو مضوا يجددون فيما احتفظوا به من المقدمات الموروثة في صدور قصائدهم، وخاصة المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية، ومقدمة الشباب والشيب، ومقدمة وصف الطيف، فقد عرفوا كيف يتطورون بها، وكيف يصفّونها ويهذبونها بحذفهم بعض عناصرها، وإضافتهم عناصر جديدة إليها، حتى وسعت عواطفهم، واتخذوها وسائل للتعبير عن تجاربهم»[1]

ويناقش د. جابر عصفور هذه المسألة في إطار متغيرات الفكر وفلسفة الوجود في رأي عدد بارز من أعلام شعراء الحداثة في العصر العباسي، فيقول:

«إن حداثة الشعر، عند بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام، قرينة مواقف متميزة، من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة، متداخلة بالقطع، تبدأ بالإنسان، وتشمل العالم، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالإنسان والعالم، ولذلك رُمِي غير واحد منهم بالزندقة فسجن البعض وقتل البعض الآخر

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء الشعراء لأسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وأساليبها، بل كان قبل ذلك، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والإنسان، والرغبة في تغيير الشكل، أو معارضة التصورات القائمة، لا يمكن أن تبدأ فعلها إلا بعد تخلق الإحساس بعدم الرضا عما هو كائن، أو ثابت

---

(1) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: ٣٩٧.

على مستويات متعددة، فمن مثل هذا الإحساس يفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود إلى الحداثة، ولقد كان هذا الإحساس حافزاً للشعراء الأربعة، بطرائق متعددة، على تجاوز الحدود المتعارف عليها، ولولا هذا الإحساس، وما تخلق عنه من وعي متغير، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم ولقد تجلى هذا التعارض عند هؤلاء الشعراء، في تأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة في الواقع، مما ترتب عليه إعادة النظر في عمود الشعر القديم، ومحاولة نفي مقدمته الطللية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة تتواءم مع إيقاع واقع مختلف»[1]

ويمضي د. عصفور في استجلاء مفهوم الحداثة فلا يوقفه على مجرد التعارض مع القديم إنما يذهب به إلى مستوى أبعد فهو التعارض مع الحاضر القائم بالفعل، ولكن المتوقف عند حدود الماضي فكأنه يعيش حاضراً في الزمن الماضي فينفصل عن واقعه ولا يشعر بما يلتزم به من مناهج الأقدمين.

«لنقل إن الحداثة في الشعر، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر، في محور زمني فحسب، بل تقوم على أساس من تعارض آخر، في الحاضر نفسه، على مستويات متعددة. والشاعر المحدث، بهذا الفهم، هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه، والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغير في الإدراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر»[2]

---

(1) قراءة التراث النقدي: ١٢٠، ١٢١.

(2) نفسه: ١١٧.

ومثلما ظهرت الحداثة واتضحت من خلال فلسفة بشار وأبي نواس ونظرتهما إلى الحياة والكون نظرة تخالف التقاليد الموروثة فترجم ذلك في شكل قصيدة محدثة في جوانب عدة، كذلك فإن القصيدة عند أبي تمام وغيره من شعراء الحداثة، تشعر بالاغتراب والتوحد على حد تعبير د. عصفور فهي تنهج أسلوباً خاصاً متفرداً لم يُسبق إليه، فأبو تمام يعقد خاصية التناقض في أسلوبه ليعبر بها عن فكره وفلسفته في أن الكون ما هو إلا متناقضات تأخذه إلى عالم غامض غريب.

وهكذا فإن مظاهر الحداثة في القصيدة العباسية أو اعتبار القصيدة قصيدة محدثة كل ذلك ترجمة وانعكاس الشعور بالاغتراب عن ما هو واقع قائم ورغبة حقيقية في التفرد واعتزال التقليد والالتزام بالقديم المتبع والبحث عن شكل جديد يتوافق مع ما استحدث في المجتمع من أنماط وتغيرات حياتية جديدة، وما طرأ عليه من أسلوب ومضامين فكرية وفلسفية لم تكن مطروحة، لذلك لم يكن هذا التحديث مقبولاً على إطلاقه وإذا كان ثمة تجديد وتحديث في مضامين القصيدة وأسلوب عرضها وصياغتها أو في تحوير مقدماتها بإقصاء جوانب منها أو إهمالها مطلقاً أو بتغيير جوهرها فإن هناك شكل آخر من أشكال التحديث لم يكن موجوداً من قبل هو التقديم للقصيدة بمطلع يصف فيه الشاعر الطبيعة بألوانها الزاهية وهو البيئة الحضرية الجديدة، فالبيئة الآن غير البيئة التي عاشها الشاعر القديم ومظاهرها التي شغلته فوصفها أدق تصوير لم يعد لها مكان في قلب الشاعر ولم تشغل تأملاته فهو بعيد كل البعد عنها وهو الآن يعيش بيئة مختلفة، بيئة تدعوه إلى الانغماس في مفاتنها ومباهجها.

واستجابة لهذه البيئة وتعدد ألوانها المبهجة فقد اندفع بعض الشعراء إلى استكمال المتعة بالانغماس في شرب الخمر فجاءت دعوتهم إلى استهلال القصائد بوصفها، وإذا كانت هذه الدعوة بدأت على لسان الأخطل في العصر الأموي فإنها مكنت لنفسها على يد شعراء الدولة العباسية حتى إنه لم يسلم من هذا التقليد شعراء كابن الرومي وابن المعتز

إذن كانت هذه المقدمات -وصف الخمر ووصف الطبيعة- استحداثاً فرضته متغيرات العصر فجاء أصحابها وقد عبروا عن واقعهم بشكل صادق فلم يزيّفوا ولم يقولوا ما لا يفعلون.

وثمة صورة أخرى من صور المجتمع العباسي التي عكست آثارها على بعض الشعراء فأنتجت لوناً آخر من ألوان الحداثة، ذلك هو الظلم الاجتماعي الذي كان يقع على رءوس البعض، ومن ذلك ما وقع على أبي تمام والبحتري وابن المعتز والمتنبي؛ فشيوع الظلم وانتشار الفساد جعل مقدمة جديدة تمامًا تُطلُّ برأسها معبرة عن واقع الحياة الذي يعيشه الشاعر تلك هي مقدمة الشكاية من الدهر.

ونقرر وبكل اطمئنان إن فكرة الحداثة كانت ضرورة عصر اقتضتها متغيرات ومستجدات على جميع مستويات الحياة وأنماطها المختلفة، ولا نستطيع تفسيرها على أنها إزراء بالماضي أو إنكار له، إنما استجابة لنداء وتلبية لحاجات ما كان يمكن أبدًا تهميشها أو تجاهلها فهي واقع ولابد من مكاشفته والاعتراف به.

وإذا كانت هذه هي صورة الشعر في المشرق، فكيف هو موقف شعراء الأندلس منه، من اتجاه المحافظ والمحدث والمحافظ المجدد؟

هل سايره في هذه الاتجاهات؟ أم أنه انتقى منها ما يناسبه ويتناسب في الوقت نفسه مع واقع البيئة الأندلسية وظروف معايشها وثقافاتها وظروف الشعراء وما أحاط بهم من أحداث ووقائع؟

ثم ما العصور المشرقية التي كانت ألصق صلة وأكثر تناسباً وانسجاماً مع الشعراء الأندلسيين؟ سنناقش هذا وننهي هذا الجزء من البحث بالتعرف إلى أنماط التغيير في القصيدة الأندلسية.

ونستطيع أن نضع صورة هي الأقرب إلى الواقع الأندلسي من حيث تأثره بالاتجاهات الأدبية المشرقية حسب فترات الدولة الأندلسية وما مرت به من ظروف، فتأثر الأندلسيين باتجاه ما لابد وأن له ما يبرره وجدانياً وأخلاقياً وفكرياً وسياسياً واجتماعياً. ومع بدايات الدولة الأندلسية، وفي فترة الإمارة التي تحسب في أطوار هذه الدولة طور الميلاد والطفولة فكان ومن الطبيعي أن تتمثل الاتجاه المحافظ الذي يسير على نهج القدماء صياغة وجوهراً فليس ثمة إلا المنهج التقليدي والموضوعات التقليدية أيضاً. ويحدد د. هيكل ذلك بقوله: «أما مظاهر هذا الاتجاه المحافظ، فتتمثل في أن الشعر الأندلسي كان يهتم أكثر ما يهتم بالموضوعات التقليدية، من فخر ومدح وحماسة، وما إلى ذلك، ثم في أنه كان يسير على منهج الأقدمين في بناء القصيدة، وفي تجميع صورها غالباً من عالم البادية، وتأليف أسلوبها في الأعم من لغة تستوحي الذاكرة والتراث، أكثر مما تستوحي العصر والواقع»[1]

ولكن هل كان التماس الأندلسيين هذا الشكل من الشعر لا يعدوا أن يكون تقليداً محضاً لا مبرر له من واقع الحياة الأندلسية؟ هذا ما نبه إليه د.

---

(1) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٨١.

أحمد هيكل في عرضه لهذه الاتجاهات ومدى تأثر شعراء الأندلس بها في فتراتها التي بدأها بما أسماه فترة تأسيس الإمارة «فالحق أن سيرهم على نهج المدرسة المحافظة التي وفدت من المشرق، كان له ما يبرره من واقع الأندلسيين وظروفهم، ثم من مثلهم وقيمهم، وتستوي في ذلك تلك الفترة التي نتحدث عن شعرها مع غيرها من الفترات التاليات. أما واقعهم وظروفهم، فقد كانت تتطلب إلى حد كبير هذه الموضوعات التقليدية التي عرف بها الشعر المحافظ؛ فالفخر والحماسة من لوازم الصراع والغلبة، وقد عرفت الأندلس كثيراً من ذلك في تلك الفترة وفي غيرها من الفترات. والمدح كذلك من لوازم البيئة العربية القديمة، وقد كانت البيئة الأندلسية تنطبع إلى حد كبير بالطابع العربي، وخاصة حين كان حكامها يدعمون حكمهم ويقوون سلطانهم؛ فهم يتخذون من الشعر أداة ترويج ووسيلة دعاية، وهم قبل ذلك عرب الأمزجة، يهشون للمدح وينبسطون للثناء. والغزل كذلك كان من لوازم البيئة العربية القديمة، ومظهراً من مظاهرها الرئيسية وخاصة في أوساط الفرسان، وقد عرفت الأندلس الفروسية منذ منبها الأولى، ومن هنا رأينا شاعراً كالحكم بن هشام يميل إلى الغزل، وإلى المتهالك منه بنوع خاص، وليس ذلك بغريب عليه كفارس؛ فشأن الفرسان أن يظهروا أقوياء أشداء في ميادين الحروب، وضعفاء مستكينين في ميادين الحب. وهكذا يمكن أن يقال في باقي الأغراض التقليدية التي عالجها الشعر الأندلسي المحافظ، فكلها يمكن اعتبارها من مقتضيات واقع الأندلسيين وظروفهم»[1]

ويتفق الريسوني مع هيكل في هذا المبرر الذي يخرّجه لاتجاه الأندلسيين في بدء أمرهم إلى تمثل الاتجاه المحافظ فهو يرى أنه ليس تقليداً واحتذاءً، إنما هو

---

(1) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٨٤.

تماثل ظروف تفرض واقعها «ويمكن القول بأن الأندلسيين في منهجهم المحافظ لم يدفعهم إلى ذلك حب الاحتذاء، بل إن هناك مبرراً يبرر هذه القضية هو أن ظروفهم في تلك الفترات استدعت إلى حد بعيد موضوعات تقليدية، كالفخر والحماسة والمدح، ذلك أن البيئة الأندلسية اتسمت بطابع عربي، ولم يكن بد لهم من أن يخضعوا لمقتضيات واقعهم وحتمية بيئتهم، وعلاوة على هذا، فإن العرب أينما حلوا انتقلت معهم عوالم مثالية، عوالم آبائهم الذين عاشوا في الصحراء بكل ما فيها من نوق، وكثبان، وهضاب، وأطلال، فلم يتخلصوا من موروثاتهم بسهولة ويسر، وقد شابه هذا ما قام به الأوربيون في العصر الكلاسيكي عندما استوحوا عالمهم المثالي اليوناني والروماني فتقبلوا منهج قدمائهم، رغم تنوع الحياة، وشابه هذا أيضاً ما كان من أدباء أمريكا اللاتينية حين أصبحوا يستلهمون أدبهم من متحف الأدب الأسباني التقليدي، وذلك باعتباره أدب عالمهم الأسطوري، ولو انتُزع ما أخذه أدباء أمريكا من الأدب الأسباني لما بقي شيء يذكر من الأدب الأسباني الأمريكي»[1]

غير أن الأستاذ ليفي بروفنسال يرتد بهذا التقليد المحافظ إلى تقسيم لا أراه إلا متعسفاً إلى حد بعيد حيث لا يرى أي تناسب ولا مبرر للاتجاه المحافظ في بداية الدولة الأندلسية سوى التبعية التامة.

«وهكذا نشأ شعر غنائي أسباني عربي فيه كل خصائص المشارقة وغير متجه إلى الانفراد بأي ابتكار. فكان إحساس الأندلس بتبعيتها للمشرق واعتمادها عليه إحساساً مسلماً به ولا جدال فيه، وشمل هذا الإحساس الشعراء وفرض نفسه على إلهامهم، فبقيت المعاني البدوية سائدة في أسبانيا أيضاً

---

(1) الشعر النسوي في الأندلس: ٣٧.

زمناً طويلاً، دون أن يدرك الذين يصطنعون هذه المعاني من الشعراء اختلاف الموطن وقيامهم على جزء من القارة الأوربية قد يشبه أي شيء إلا جزيرة العرب»[1]

لقد تناسى الأستاذ بروفنسال جميع مبررات المحافظة من رجوع إلى الأصول العربية ومن تمسك بالعالم المثالي ومن تشابه الوقائع الاجتماعية وضرورات الحياة والثقافة.

أما الأسلوب الذي عالجوا به هذه الموضوعات التقليدية المحافظة، فقد جاء أسلوباً محافظاً ينهج نهج القدماء لا تجديد فيه ولا ابتداع إلا بعض لمحات، فالأندلسيون ما زالوا موصولين بعهدهم الأول لم يتحوّلوا عنه فالمنهج القديم هو ذاك الذي يوافق طباعهم وأمزجتهم ويثير فيهم صورة المثال الذي لا يمكن الانحراف عنه أو التمرد عليه، فهم يقبسون منه سنا عوالمهم الأولى في الشرق، والتي يمضون على هداها في هذه البلاد الجديدة، ويفسر ذلك د. أحمد هيكل قائلاً: «أما الأسلوب المحافظ الذي تناول به الشعراء الأندلسيون تلك الموضوعات التقليدية فله تبريره من مُثُل الأندلسيين وقيمهم؛ ذلك أن العرب كانوا ينتقلون إلى أي إقليم جديد، وفي مخيلاتهم عالم مثالي، هو ذلك العالم الذي عاش فيه آباؤهم الأقدمون، حيث الصحراء والنوق، والبان والكثبان، والجآذر والآرام، إلى آخر هذه الخطوط والألوان التي تؤلف لوحة البادية، عالم العرب المثالي الأسطوري. وكان أبناء العرب يعتقدون أن خير أدب هو ما كتب آباؤهم في عالمهم المثالي الأسطوري، وأن قصارى الأديب بعد ذلك أن يأتي بما يشبه نتاج هؤلاء الرواد الأول. ومن هنا كانوا في الأندلس يستلهمون هذا العالم

---

(1) أدب الأندلس وتاريخه: ٦

المثالي الذي يتخيلونه عالم آبائهم وأجدادهم، كما كانوا يحاكون هذه النماذج التي جادت بها قرائح الأدباء والأجداد»[1]

ومن بين النوق والجآذر والآرام وفوق رمال الصحراء وخلال البان والكثبان يحاول الشاعر الأندلسي أن يوجد خاصة تميزه، فقد تناول بعض الموضوعات الجديدة مثلما تناول أبو المخشي تجربة فقدان بصره، وجوّد بعضهم أداءه بشكل غير معهود في القصيدة المشرقية، وركز بعضهم عاطفته فجعل المقطوعة كلها تعبيراً عن شعوره بالاغتراب كما صنع عبد الرحمن الداخل حينما وصف النخلة التي رآها بالرصافة.

أما فترة صراع الإمارة فهي الفترة التي وصل فيها الاتجاه المحدث إلى الأندلس عن طريق عباس بن ناصح الذي التقى بأبي نواس في العراق وسمعه وعندما عاد إلى الأندلس نشر هذا الاتجاه وبدا شعراء أندلسيون يرحبون به كما أورد د. احمد هيكل.

«وبهذا ظهرت تلك الأشعار المحدثة Moderna التي اخذت اتجاهاً جديداً بجانب الاتجاه القديم»[2]

إن التطور والتنامي أمران ضروريان لمواكبة التغييرات الاجتماعية والثقافية، ولا يمكن للأديب أن يظل حبيس القديم ورهن تقليده تقليداً يحصره في حيّز التكرار والنمطية التي تتسم بالركود والجمود لأنه وكما يرى د. رفيق سليطين: «المقدرة على تمثل التجارب وبنائها ذهنياً بالانتقال من الحسي المجرد، هي من سمات النوع الإنساني، تهيء له -في نشاطه الحي والمعقد- أن يكتشف

---

(1) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٨٥.

(2) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٢٨

الخبرة ويتزود بها في مواجهة موضوعاته، بحيث لا يتعين عليه أن ينطلق في كل مرة خالي الذهن ليكرر ما سبق أن مر بخبرته. وبهذا، فإن المقدرة على التجريد واستبقاء المعرفة عبر إنشاء هياكلها ومخططاتها، ليست وقفاً على الإنسان القديم كما يستفاد من كلام الباحث، فإذا كان التقابل -وفق ما تقدم- لا يقوم على أساس من هذه الصفة، فإنه من الممكن إجراء التمييز أو المفاضلة بين أسلوبين أحدهما يتسم بالحيوية ومواكبة التغير، ويفترض الخروج على الأنماط المتشكلة وتجاوزها، استجابة للتحولات الاجتماعية، وتلبية للشروط الجديدة والاحتياجات المتنامية، والآخر يرسي نمطه ويتحجر فيه ويحاول أن يكره الحياة على التوقف عنده والاستجابة له، وتأسيساً على ذلك، فإن الأسلوب الأول يبقي على الإنسان من حيث هو فاعل يعلو على نفسه باستمرار، فمفهوم الأبنية التي نهض بها، عندما تعترض طريقه وتحدّ من فاعليته في صنع قضية الوجود التي هو أساسها. أما الأسلوب الثاني، فإنه -بتحجره وانغلاقه- يوجب على الإنسان أن يسقط نفسه وأن يتحول إلى مفعول لمفعولاته»[1]

وكما كانت الموضوعات الحداثية في الشرق تطل برأسها على عالم الشعر وأغراضه مثل وصف الخمر، الغزل الشاذ، وصف الطبيعة، الزهد، فإنها ذاتها استحدثت في الشعر الأندلسي، يقول د. هيكل: «فمن حيث الأغراض ظهرت الخمريات، وظهر كذلك الغزل الشاذ والمجونيات، وظهرت كذلك بواكير الطبيعيات، والزهديات»[2]

وقد ترسم شعراء الحداثة الأندلسيون خطى أقرانهم المشارقة في أسلوبهم الجديد الذين يعالجون به موضوعاتهم الحديثة «فيلاحظ أنه أسلوب

---

(١) مجلة فصول: عدد ٥٨، ص ٢٦٠.

(٢) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٢٨.

يميل إلى شيء من التفصيل ويتجه أحياناً إلى القص، وتشيع فيه روح الدعابة والسخرية والتحرر إذا كان الموضوع لاهياً، وتشيع فيه روح المرارة والكآبة والتزمت إذا كان الموضوع جاداً، ثم هو غالباً أسلوب تُرسم صوره من عناصر حضرية، وتحلق أخيلته في آفاق غير آفاق البادية، وتُؤلف لغته من ألفاظ بسيطة واضحة حسنة الإيقاع، وتميل موسيقاه إلى البحور القصيرة والقوافي الرقيقة»[1]

ومثلما كان للاتجاه المحدث ظروفه التي تدعو إليه وتبرره في المشرق، فإنه وجد ما يمهد له في الأندلس ويشجع عليه. فانفتاح الأندلس على الحضارة المشرقية بطرق الاتصال المختلفة كان له الأثر الأكبر في نقل صورة هذه الحضارة المتحررة في كثير من جوانبها وطبعها على الأرض الأندلسية، فالحياة المترفة وكثرة مجالس الموسيقى والغناء بدخول زرياب وتأسيسه لهذه المدرسة الغنائية في الأندلس، وما تبع هذه المجالس من شرب للخمر والتحرر الذي أباح للكثيرين إقامة علاقات بالمذكر فنشأ الغزل الشاذ، كل ذلك أدى إلى ظهور الاتجاه المحدث في الشعر الأندلسي وأدى إلى أن يكون له دعاته ومناصروه «كانت الحياة في فترة صراع الإمارة تقارب تلك الحياة في العراق أيام نشأة هذا الاتجاه، فقد كان الأندلسيون في تلك السنوات، يفتحون عيونهم على حياة جديدة مترفة، كما كانوا ينعمون بكثير من التحرر في ظلال بعض الأمراء المتحررين مثل عبد الرحمن الأوسط. وبدأت تكثر بينهم مجالس الموسيقى والغناء بفضل ما جاء به زرياب من ألحان وآلات وقيان، وما لقيه من تشجيع وما بذله من جهود، كما بدأت تكثر فيهم مجالس الشراب بسبب ما أتيح لهم من إنتاج الكروم وعصر الأنبذة وترخص في شربها، كذلك بدأت تعرف بينهم علاقات الحب الشاذ،

---

[1] نفسه: ١٣٠.

بسبب ما كثر بينهم من غلمان صقالبة وغير صقالبة، ثم لما أحاط بالعلاقات والتقاليد من كثير من التحرر وعدم التزمت. وربما ساعد على هذا النحو من السلوك كما عانت حياة الأندلس في تلك الفترة من صراع زلزل القيم ودفع الناس إلى التعلق بمتع الحياة»[1]

ولا نستطيع القول بأن هذا الجانب فقط من شعر الحداثة هو الذي استجابت له قرائح الأندلسيين ونفوسهم ووجدت له طريقاً بدا الأندلسيون أنفسهم يعبدّون له، إنما ومثلما كان الحال في المشرق من ظهور رد فعل مقابل لحياة اللهو والمجون والفساد، فقد ظهر وعلى الجانب الآخر ذم الدنيا والحث على الزهد فيها والإقبال على الآخرة.

وهكذا، فإن الاتجاه المحدث وجد البيئة الأندلسية ممهدة لظهوره وانتشاره لما جدَّ عليها من متغيرات غيرت عديداً من جوانب المجتمع الأندلسي فكراً وسلوكاً، فجاء شعراء الحداثة وقد عبروا عن الواقع الجديد الذي مال بهم إلى رقة التحضر ورقة الحياة والفكر والسلوك المتحررين من ربقة الماضي بالتزاماته وتزمتاته، فلم تعد الآن القيم هي القيم نفسها الداعية إلى المحافظة والجدية، ولم تعد الحياة هي نفس الحياة المرتبطة بالمثل والعلاقات بالأصول والجذور.

إلا أن هذا الرأي لا يمكن أن ينسحب على سائر الأعمال الأدبية في هذه الفترة، فمثلما دخلت الحداثة ووجدت البيئة الأندلسية تحتفي بدخولها، فإن الاتجاه المحافظ القديم لم يتوار ولم يختف عن ساحة الشعر في الأندلس إذ إن هذا الاتجاه كان قد أصَّل لنفسه في أساليب الشعراء كما أن أغراضه ما زالت قائمة وقائمة معها دواعيها ومسبباتها التي تعرضنا لها قبل قليل، ومنها وصف المعارك التي دارت رحاها بين الأمراء بعضهم البعض أو مع المسيحيين، ومنها

---

(1) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٣١.

المديح لهؤلاء الأمراء والقادة والتعصب للعنصر العربي، فلم تكن إذن الحياة في الأندلس كلها لهواً ومجوناً ولم تكن الحداثة هي النمط الوحيد الكائن على ساحة الشعر آنذاك.

لقد «ظل الاتجاه المحافظ قوياً نامياً، وظل كثير من الشعراء متمسكين به سائرين على تقاليده، بل إن بعض الشعراء الذين أجادوا النظم على طريقة المحدثين، كانوا أحياناً يفضلون النظم على طريقة المحدثين، وكانوا أحياناً يفضلون النظم على طريقة المحافظين، ولعل السبب في ذلك أن الاتجاه للمحافظة كان قد استقر في الأذواق وتمكن من ملكات الشعراء، ولعل السبب أن هذا الاتجاه كان أليق بالموضوعات الجادة، لما اقترن بالاتجاه المحدث من الاتصال بالموضوعات اللاهية»[1]

ويؤكد هذا الاستمرار للنمط المحافظ القديم الأستاذ علي عبد العظيم حيث يقول: «والإنصاف يقتضينا أن نقرر أن الشعراء والكتاب الأندلسيين لم يتحرروا كل التحرر من الأدب القديم الموروث شأنهم في هذا شأن إخوانهم المشارقة؛ لقد استمر الأدب الجاهلي يهيمن بأوضاعه وتقاليده على الأدب العربي في شتى العصور. وكانت محاولات التجديد دائماً في نطاق محدود فقد ظل الشعر غنائياً والنثر معتمداً على الخطب والرسائل؛ ولم يعرف الأدب العربي القصص أو الملاحم بمعناها الحديث. وكانت محاولات التجديد في الشعر مقصورة على محاولة التحرر من قيود الوزن والقافية فظهرت الموشحات، وحاول كثيرون أن يفلتوا من قيود العربية الفصحى وحركات الإعراب فظهرت الأزجال»[2]

---

(1) نفسه: ١٣٣.

(2) مقدمة ديوان ابن زيدون: ١٩

إلا أننا نرى الأستاذ علي عبد العظيم قد أنكر أشكال التجديد ومظاهره إلا في الوزن والقافية وقواعد الإعراب وتغافل تماماً مظاهر التجديد في الموضوعات وفي الصياغة، مع إن ديوان ابن زيدون تحت يده شاهداً على ذلك.

ويبعد الأستاذ غرسيا غومث إلى ما هو أكثر من هذا، فلا يرى للشعر الجاهلي أثراً فعّالاً في نفوس الأندلسيين، ولا يرى كذلك للمحدثين أثراً بعيداً «فلقد كان لشعراء الأندلس ولع بدراسة الشعر الجاهلي، ولكنهم كانوا يرون فيه شيئاً أثرياً قديماً، فلم يكن له في نفوسهم أثر فعال، وكذلك «المحدثون» لم يكن لهم عند شعراء الأندلس أثر بعيد، فيما خلا بدوات نلمحها بين الحين والحين، ونلاحظها في الناحية الجمالية التي ظهرت مع الشعر القديم المحدث. وعلة ذلك أنه في الوقت الذي ظهر فيه شعر جديد بهذا الاسم في الأندلس، كان الشعر القديم المحدث في أوجه في المشرق.

ومن الضروري هنا في البداية أن نذكر بأن الشعر الغنائي الأندلسي عامة، إلا في بضع قصائد قليلة، فقير غاية الفقر من الناحية العقلية الفكرية، حتى إن المتنبي الذي كان تأثيره عظيماً، لم يكن أثره من ناحية فكره، وإنما من ناحية براعته الفنية الفائقة. ولقد كان الشعراء المسلمون في الأندلس، مثل زملائهم من شعراء المشرق، أسرى مكبلين بقوالب شكلية جامدة، فلم يتمكنوا من تغيير شيء في صلب الشعر، بل غيروا فيما يحيط به، فحاولوا استحداث الجديد في الشعر، باستخلاص الرحيق في أنابيق من البلاغة والفصاحة زادت حتى أثقلت الشعر الأندلسي بما فيه من تلك الزخارف الشعرية المنمقة التي تشبه زخارف الفن العربي الإسلامي الهندسية، والتي تكاد تشبه قصر الحمراء ولكن في بناء شامخ من الألفاظ. وهذه القصائد الأندلسية المترفة على غناها وتعقيدها تفتقر عامة إلى التنظيم الفكري، وتفتقر أحياناً حتى إلى الشعور الإنساني، حتى

لتكاد تكون مجرد نظم زخرفي خالص، ليس فيه تلك المرونة واللطف والدماثة اللينة التي هي صفة القصيدة الاتباعية القديمة، وهذه القصائد متعلقة بصور الخيال، بل هي مرهقة بها إلى درجة لم يتيسر معها حفظ أغلبها أو تقييم ككل كامل»[1]

ولكنني أرى أنه ومع تباطؤ وصول الاتجاه المحدث إلى الأندلس، إلا أن هذا لا يأخذنا إلى القول بما يشبه إنكار هذا التأثير، الذي ولد كثيراً من الجديد الذي اخترعه الأندلسيون، ومن أبرزه الموشحات والأزجال.

إن نشأة الموشحات الأندلسية التي كانت استجابة لواقع اجتماعي قد تغيّر وهو الآن بحاجة إلى قصيدة أكثر مرونة لتكون طوع الألحان والأنغام المتنوعة الجديدة التي أتت من المشرق على يد زرياب؛ فكانت الموشحة تنظم لتتناسب مع هذا النغم الجديد والأسلوب الحديث في الموسيقى العربية.

وإذا كان شعراء المشرق عاشوا فترة وهج الحداثة بكل تمردها وثورتها فلابد وأن تخف حدة هذه الثورة ويخبو قليلاً ذاك الوهج، حينما يصل المتلهف لهذه الحداثة إلى درجة الإشباع، وعندما تستقر الأمور ويشعر الشعراء أنهم صنعوا شيئاً كان ولابد لهم أن يصنعوه، ثم يجدوا أنفسهم وقد تمادوا كثيراً في هذه الحداثة المفرطة البعيدة عن تلك الأصول والقيم والأخلاقيات التي طالما تفاخروا بها وتباهوا وتمسكوا؛ فإنه من الطبيعي أن تظهر جماعة منهم ينادون بالعودة إلى التمسك بشكل القديم وأخلاقه وبالتجديد في الوقت نفسه فلا جمود ولا تزمت، وإنما هو الاتجاه المحافظ المجدد، محافظ في مبنى القصيدة ونهجها الذي تعوّدناه، محافظ في لغة القصيدة وجزالتها وحسن سبك عباراتها، محافظ في

---

(1) غارسيا غومث: الشعر الأندلسي: ٢٤، ٢٥.

موسيقاها الواحدة ذات التفعيلة الغنية الطويلة. محافظ في أخلاق الشاعر العربي الذي لا يجاهر بالآثام ولا يبالي بالعصيان.

ثم هو مجدد في فكره وفي قضاياه التي يتعرض لها، في تجاربه الشعرية التي تعكس عصره وتعبر عن مواقفه تجاه الأحداث، مجدد في أساليبه التي يعالج بها هذه الأفكار، وصوره وجمالياته وما تحمله من جديد وطريف وغريب، وكما حدث هذا في المشرق على أيدي كبار شعرائه -أبا تمام والبحتري والمتنبي وأبا العلاء- وبما لهؤلاء الشعراء من أثر عظيم في الأندلس وشعرائها فإن هذا الاتجاه الجديد وصل الأندلس كما وصل قبله الاتجاه المحدث ومن قبله الاتجاه المحافظ، وقد ظهر هذا في الأندلس في فترة الخلافة لما تمتع فيه المجتمع الأندلسي من الشعور بالاستقرار والهدوء «وإنما ظهر هذا الاتجاه المحافظ الجديد في فترة الخلافة، لأنه اتجاه مرتبط كثيرًا بالاستقرار الحضاري والتعقل الاجتماعي والهدوء الثوري؛ فهو قد ظهر في المشرق منذ أوائل النصف الثاني من العصر العباسي الأول، بعد أن هدأت حدة الانبهار باللقاء الأول مع المستحدثات الحضارية، وبعد أن شبع شعراء القرن الثاني ثورة ولهواً ومجوناً، وبعد أن جاء القرن الثالث وقد ألف المجتمع العربي الحضارة ومستحدثاتها، ولم يعد يجن بها فيفقد اتزانه كما فعل من قبل جيل أبي نواس، وقد كان المجتمع الأندلسي في فترة الخلافة قد ألف الحضارة كذلك، واستنفد انبهاره ودهشته بالمستحدثات في الفترة السابقة؛ ولهذا بدأ كثير من الأندلسيين يهتمون بالاتجاه الشعري المحافظ الجديد ويجدون فيه طريقاً فنياً ملائماً للتعبير عن حياتهم المتحضرة المستقرة المتعلقة»[1]

---

(1) الشعر الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٩٧.

وقد ترسم شعراء الأندلس خطى أقرانهم المشارقة إعجاباً بهذا الاتجاه لا تقليداً ومحاكاة؛ فقد وجدوا في هذا الاتجاه ما يتلاءم مع طبيعة حاضرهم وواقعهم الاجتماعي، وإثباتاً للمقدرة والبراعة، فجاءت أشعارهم وفيها «ومضات من ذكاء أبي تمام في تقطير المعاني والاهتمام بالبديع، وحيناً نفحات من روح البحتري في تأليف الصور والعناية بالبيان، ثم فيها مرة وثبات من ذهنية ابن الرومي في تحليله وتفصيله، واستقصائه واحتجاجه، ومرة لمسات من أناقة ابن المعتز، في تشبيهاته المترفة، وصوره المفضضة المذهّبة، وأخيراً فيها قبسات من عبقرية أبي الطيب في سبره للنفوس وتحليله للمشاعر وبلورته للتجارب»[1]

وبعد أن استعرضنا الاتجاهات الثلاثة: المحافظ والمحدث والمحافظ المجدد، وكيف تمثلها شعراء الأندلس وتلقفوها بما يوازي احتياجاتهم وواقع ظروفهم، فإنه لم يبق لنا إلا أن نقرر أن المعارضات الشعرية لم تكن من قبيل التقليد الجامد، ولم تكن كذلك إغارات أو سرقات، إنما تأثر فرض نفسه لكل ما سبق من أسباب، تأثر ناتج عن إعجاب وتمثل لاتجاه رأى فيه الشاعر ما يلائم واقعه واحتياجاته، وكان في هذا التأثر وذلك الاتجاه ذا شخصية مبدعة متفوقة متميزة تصرُّ على إثبات قدرتها وبراعتها، وليس أدل على ذلك من صنيع ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد الذي أورد فيه أشعاراً له تباري أشعار من ذكرهم من المشارقة.

(1) المصدر السابق: ١٩٩

الباب الثاني

المعارضـــــات

دراسة تطبيقية فنية

الفصل الأول
المعارضات الخارجية

معارضة الأندلسيين للمشارقة

ونعني بالمعارضات الخارجية معارضة الأندلسيين بالمشارقة، وقد اخترت لها عصرين هما الأبرز في المعارضات الخارجية ذلكما العصر الجاهلي والعصر العباسي، وفي هذه المعارضات يبدو أثر الشرق واضحاً في أدب الأندلسيين، ويظهر مدى إعجابهم بالرواد الأوائل والمعاصرين الذين يمثلون النموذج والمثال بالنسبة لشعراء الأندلس.

وقد نظرت في جمع هذه المعارضات إلى الكتب المدونة في الهامش[1]

* بين سليمان المستعين[2].

عجباً يهاب الليث حدَّ سناني

وأهاب لحظ فواتر الأجفان

وبين هارون الرشيد[3].

ملك الثلاث الآنسات عناني

وحللن من قلبي بكل مكان

---

(1) د. بن شريفة (أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة).
- كتاب د. غرسيه غومث (مع شعراء الأندلس والمتنبي).
- كتاب د. عبد الله التطاوي (المعارضات الشعرية أنماط وتجارب).
- كتاب د. محمد نوفل (تاريخ المعارضات في الشعر العربي).

(2) الذخيرة: ق١/ م١/ ص ٤٧.

(3) نفس المصدر والصفحة.

* بين أبي بكر الأشبوني[1]:

ولـيــل كهـمِّ العاشـــقين قميصه ... ركـبت دياجيه ومركبهـــا وَعْرْ

وبين أبي فراس الحمداني[2]:

أراك عـصي الدمع شيمتك الصبر ... أمـا للهـوى نهـيٌ عليك ولا أمر

* بين أبي العلاء صاعد البغدادي[3]:

خِـدال البُرى إنـسي بكن بصير ... طـوتكن عـني خُلـسة وقـتيرُ

وكذلك ابن دراج القسطلي[4]:

ذَعِي عـــزمات المستهام تسير ... فتنجد في عُـرض الفـلا وتغُـورُ

وبين أبي نواس[5]:

أجـارة بيتيـنـا أبـوك غـيـور ... وميـسـور مـا يرجى لديك عسـيرُ

---

(1) الذخيرة: ق2/ م2/ ص ٨١٥.

(2) أبو فراس: الديوان، ت.د. يوسف شكري فرحات، ط2، دار الجيل -بيروت، ٢٠٠٢م: ١٥٧. وقد درسها د. الغريب في كتابه المعارضات في الشعر الأندلسي: ١٧٥

(3) الذخيرة: ق٤/ م١/ ص ٢٢

(4) ديوان ابن دراج: ٢٩٧ وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ٢٣

(5) أبو نواس: الديوان، ت.د. علي نجيب عطوي، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦م: ٣٢٧. وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ٢٢.

وليحيى بن حكم الغزال رائية نص ابن حيان في السفر الثاني من المقتبس الذي نشره د. محمود مكي كما يقول د. علي الغريب يعارض بها أبا نواس في قصيدته:

أجـــارة بيتيـــنا أبـــوك غـيور ... وميـسور مـا يرجى لديك عسير

غير أني لم أتمكن من توثيق هذه المقطوعة حيث إن شعر الغزال بتحقيق د. علي الغريب قيد الطباعة.

* بين صاعد بن الحسن البغدادي[1]:

أبـا حَسَنٍ ربيعـة مـن سُـليمٍ ... سـنانٌ زانَ عـالـيـة الـرمـاحِ

وبين ابن ميّادة (الرماح بن أبرد)[2]:

وكـواعـب قـد قلـن يـوم تـواعد ... قـول المجـد وهُـنّ كالمُـزّاحِ

* بين ابن الأبار[3]:

غـادرت عرضـي عُرضةً واجتُـه ... وتـركـت نهـب نفائـسٍ ونفوسِ

* بين ابن عبد ربه[4]:

أتقـتلني ظـلـماً وتجحدني قـتلي؟ ... وقـد قام من عينيك لي شاهداً عَدْلِ

وبين الأشتر النخعي[5]:

بَقّيتُ وفْـري وانحرفتُ عن العلا ... ولقـيت أضـيافي بـوجه عـبوسِ

وبين مسلم بن الوليد (صريع الغواني)[6]:

أديـرا علـيّ الكأس لا تشربا قبلي ... ولا تطلـبـا مـن عند قاتلي ذحلي

---

(1) الذخيرة: ق٤/ م١/ ص ٥٤.

(2) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ط. بيروت ١٩٨٧م: ٢/ ٣٢٢.

(3) نفس المصدر: ص ٣٩٧.

(4) ظهر الإسلام: ج٣/ ص ١١٥ وقد درسها د. الغريب في الكتاب السابق: ٥١.

(5) الذخيرة: ق٢/ م١/ ص ٣٩٦.

(6) طبقات الشعراء: ٢٣٥.

* بين ابن عطيون التجيبي[1]:

هاكــف جفـــي علـــى سَـــهَرة

سيفـهُ جفـنٍ مثـلُ من حَـــــوَرَهْ

وبين أبي نواس[2]:

أيـهـــا المنتـاب عـــن عُفُرهْ

لسـت مــن ليلى، ولا سَمَـــرهْ

* بين ابن عطيون التجيبي[3]:

أمِـنْ كيـــــوانٌ أطلب أن أُقادا

لقـد أعظمـتُ شـــأوي ذا بعــادا

وكذا أبو بحر يوسف بن عبد الصمد[4]:

زمـــــانٌ يمنع الخيــــل الطِّرادا

وسيرٌ يحسب النُّخْل القتـــــادا

وبين أبي العلاء المعري[5]:

أرى العـنقــــاء تكبر أن تصـــادا

فعانــد مَـنْ تطـيق لــه عـنادا

* بين أبي بكر بن نصر الإشبيلي[6]:

انظر نـــسيم الزهـر رقَّ فوجهه

لـك عـن أسـرّته السرّية يسفر

---

(1) الذخيرة: ق٣/ م٢/ ص ٧٧٤

(2) ديوان أبي نواس: ٣٠٨. وقد درسها د. علي الغريب في الكتاب السابق: ١٢.

(3) الذخيرة: ق٣/ م٢/ ص ٧٧٧.

(4) الذخيرة: ص ٨١٢.

(5) ديوان أبي العلاء: ج١/ ص ١٥٦.وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ١٩٧

(6) جذوة المقتبس: ص ٣٧٩.

وبين أبي تمام[1]:

رقَّتْ حواشي الدهرُ فهي تَمَرْمَرُ

وغدا الثرى في حَلْيِهِ يتكَسَّرُ

* بين ابن خفاجة[2]:

سمح الخيال على النوى بمزار

والصبح يمسح عن جبين نهار

وبين أبي تمام[3]:

الحقُّ أبلجُ والسيوف عوار

فحذار من أسد العرين حذار

* بين ابن هانئ[4]:

تقول بنو العباس: هل فُتحت مصر؟

فقل لبني العباس: قد قُضي الأمرا

وبين المتنبي[5]:

أطاعنُ خيلاً من فوارسها الدهر

وحيداً، وما قولي كذا ومعي الصبر

---

(1) أبو تمام: الديوان، ت: محيي الدين صبحي، دار صادر -بيروت، ١٩٧٠م: م١/ ص ٣٢٣.

(2) ابن خفاجة: الديوان، ت.د. مصطفى غازي، ط الإسكندرية ١٩٧٩م: ١٢٨.

(3) أبو تمام: الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ت. محمد عبده عزام، دار المعارف ١٩٧٦م: ج٢/ ص ١٩٨

وقد درسها د. علي الغريب في كتابه السابق: ٦٣

(4) ابن هانئ: الديوان، أنطوان نعيم، دار الجيل -بيروت، ١٩٩٦م: ٨٥.

(5) ديوان المتنبي: ١٩٤ وقد درست في كتاب د. علي الغريب السابق: ١١٩

* بين ابن عبد ربه[1]:

كـتاب الـشوق يطـويـه الفـؤاد
ومـن فـيـض الدمـوع لـه مداد

وبين المتنبي[2]:

أحـسـادٌ أم سـداس في أحـساد
لـيلتـنـا المـنـوطة بالتـناد

* بين المعتمد بن عباد[3]:

سكّن فؤادك لا تذهب بك الفكر
ماذا يعيد عليك البث والحذر

وبين المتنبي[4]:

الصوم والفطر والأعياد والعصر
منيرة بك حتى الشمس والقمر

* بين ابن حربون[5]:

لكـم بعـد حمـد الله تهـدي المحامدُ
وفي وصـف علياكم تصاغ القلائدُ

---

(1) ابن عذاري: البيان المغرب، ت: ج. س. كولان، وإ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة -بيروت، ١٩٨٠ م: ٢/ ١٢٧

(2) الديوان: ٧٩.

(3) البيان المغرب: ٢٧٥.

(4) الديوان: ٣٨٢.

(5) ابن صاحب الصلاة: المن بالإمامة، ت. عبد الهادي التازي، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٧ م: ١٧٥

وبين المتنبي[1]:

عـــواذل ذاتِ الخال في حواسـدُ
وإن ضجيـــع الخـود مني لما جدُ

* بين الأعمى التطيلي[2]:

لَنُبئـكَ عـن سـرِّي وعن إعلاني
مـا شـئت مـن بـوح ومن كتمان

وبين المتنبي[3]:

مغانـي الـشعب طيـباً في المغانـي
بمنـزلة الـربيع مـن الزمــــان

* بين ابن الزقّاق[4]:

أنـوقاً ووعـدا لحادثـات وعيــد
وحـادي المنايا لـيس عـنه محـيد

وكذا ابن سهل[5]:

انهـض بأمـرك فالهـوى مقـصـود
واسعد فأنـت علـى الأنام سعيد

وبين المتنبي[6]:

عيدٌ بأيــة حال عدتَ يا عيــد
بما مضـــى أم لأمرٍ فيك تجديد

---

(1) الديوان: ٣٢٦.

(2) الأعمى التطيلي: الديوان، ت. د. إحسان عباس، دار الثقافة -بيروت، ١٩٨٩م: ١٩٦

(3) الديوان: ٥٨٩.

(4) ابن الزقاق: الديوان، ت.د. عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة -بيروت، ١٩٦٤م: ١٥٦

(5) ابن سهل: الديوان، ت.د. إحسان عباس، دار صادر -بيروت، ١٩٦٧م. ٩٤

(6) الديوان: ٥٤٨.

* بين الأعمى التطيلي[1].

إلى الله اشكو الذي نحن فيه
أسى لا ينهنه منه الأسى

وكذا ابن هانئ[2]:

الا كل آت قريب المدى
وكل حياة إلى منتهى

وبين المتنبي[3].

الا كل ماشية الخيزلى
فدى كل ماشية الهيدبى

* بين ابن هانئ[4].

يوم عريض، في الفخار، طويل
ما تنقضي غُرَرٌ له حجول

وبين المتنبي[5].

لياليَّ بعد الظاعنين شكول
طوال وليل العاشقين طويل

* بين ابن هانئ[6]:

كدأبك ابنَ نبيِّ الله لم يَزَلِ
قتلُ الملوك ونقل الملكِ والدُّوَلِ

---

(1) الديوان: ١.

(2) الديوان: ٤١٩.

(3) الديوان: ٥٥٩.

(4) الديوان. ١٣١

(5) الديوان: ٣٦٩.

(6) الديوان: ١٥٦

وبين المتنبي[1]:

أعلى الممالك ما يبني على الأسل

والطعن عند محبيهن كالقُبَلِ

* بين ابن هانئ[2]:

تظلَّمَ منّا الحبُّ، والحِبُّ ظالم

فهل، بين ظلاميْن، قاضٍ وحاكم؟

وبين المتنبي[3]:

إذا كان مدحٌ فالنسيب المُقدَّمُ

أكُلُّ فصيحٍ قال شِعرًا مُتيَّمُ

* بين ابن سهل[4]:

ذُدْ عن موارد أدْمُعي طيرَ الكرى

واعقد بنار الوجد لَيْلِيَ نيّرا

وكذلك قوله[5]:

أهدي التلاقي صُبْحَ وجهك مُسْفِرا

فحمدتُ عند الصبح عاقبةَ السُّرى

وبين المتنبي[6]:

بادٍ هواك صبرت أم لم تصبرا

وبُكاكَ إن لم يجْرِ دمعُك أو جرى

(1) الديوان: ٢٨١.
(2) الديوان: ٣١٩.
(3) الديوان: ٣٠٨.
(4) الديوان: ١٣٠.
(5) نفسه: ١٣٦.
(6) الديوان: ٥٦٤.

بين ابن سهل[1]:

مَحا قُدومُكَ عنّا الرعب والعدما ... ونـوّر الفاحِمَين: الظُّلـمَ والظُّلُمَـا

وبين المتنبي[2]:

الا لا أرى الأحـداث مدحاً ولا ذمّاً ... فما بطشُها جهـلاً ولا كفُّها حِلماً

بين ابن دراج[3]:

عمـرت بطـول بقائـك الأعمـار ... وجـرت بـرفعة قـدرك الأقـدار

وبين المتنبي[4]:

سِـرْ حَـلَّ حـيث تحُلُّـهُ الـنُّوّارُ ... وأراد فـيك مـرادَكَ المِقـدارُ

* بين ابن زيدون[5]:

هـل تذكـرون غـريباً عـاده شَـجَنٌ ... -مِنْ ذِكْرِكُمْ- وجَفاً أجفانه الوَسَنُ؟

وبين المتنبي[6]:

بِـمَ الـتعلل لا أهـلٌ ولا وَطَـنُ ... ولا نـديمٌ ولا كـأس ولا سـكن

---

(1) الديوان: ١٨٦.
(2) الديوان: ١٧٥.
(3) الديوان: ١٥١.
(4) الديوان: ٢٨٤.
(5) الديوان: ١٦٢.
(6) الديوان: ٥٠٨.

* بين ابن عبدون[1]:

سـاروا وبِـسْكُ الدّياجي غير منهوب
وطُـرّةُ الـشرقِ غُفْـلٌ دون تهـذيبِ

وبين المتنبي[2]:

مـــن الجـــآذر في زي الأعاريـــب
حُمـــر الحلَـــى والمطايـــا والجلابـــيب

* بين ابن عبد ربه[3]:

ألمّـا علـى قـصر الخليـفة فانظـرا
إلى مُنـيةٍ زهـراء شُـيدت لأزهـرا

وكذا ابن حزم[4]:

ألا تـــرى المنـــصور تحـــت لـــوائه
تلـــق ابـــنه طلـــق الجـــبين مُظفّـــرا

وكذا ابن دراج القسطلي[5]:

بـشراك مـن طـول الترحُلِ والسُّرى
صـبحٌ بـروْح الـسّفْرِ لاحَ فأسْـفَرا

وكذا ابن عمار[6]:

أدر الـزجاجة فالنـسيم قـد انـبرى
والـنجم قد صرف العنان عن السّرى

---

(1) الذخيرة: ق2/ م2/ ص 698

(2) الديوان: 480.

(3) ابن حيان القرطبي: المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تح. عبد الرحمن الحجي، دار الثقافة -بيروت، 1965م: 241

(4) الذخيرة: ق1/ م1/ ص 179.

(5) ديوان ابن دراج: 124، وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: 134

(6) النفح: 1/ 655.

وبين المتنبي[1]:

بادٍ هواك صبرْتَ أم لم تصبرا
وبكاك إن لم يجر دمعُك أو جرى

بين المتنبي[2]:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكُنْ أمانيا

وكذا ابن خفاجة[3]:

كفاني شكوى أن أرى المجد شاكيا
وحسب الرّزايا أن تراني باكيا

وبين ابن عبدون[4]:

مَضَوْا يظلمون الليل لا يلبسونه
وإن كان مسلولُ الجلابيب منافيا

* بين ابن عبدون[5]:

سالي إذا نفْسُ معنى قُدِّست وسرت
في جسم لفظ سَوّى الخلق من مثل

وبين ابن الرومي[6]:

يا آل وهب أعيروني على رجل
أعلى وأثقل في الميزان من جبل

---

(1) ديوان المتنبي: ج٢/ ص ١٦٠

(2) ديوان المتنبي: ج٤/ ص ٢٨١ وقد درسها د. الغريب في الكتاب السابق: ١٥٨.

(3) ديوان ابن خفاجة: ١٩٨.

(4) الذخيرة: ق٢/ م٢/ ص ٦٨٧

(5) الذخيرة: ق٢/ م٢/ ص ٦٩٥

(6) ابن الرومي: الديوان، ت.د. حسين نصار، دار الكتب ١٣٩٣هـ -١٩٧٣م: ٣٦٨.

* بين ابن عبدون[1]:

عـــزيم لا يُـــسَدُّ عليه بـــابُ
وقلـــبٌ لا يُقَـــلُّ لـــه ذُبـــابُ

وبين المتنبي[2]:

بغـــيرك راعـــياً عـــبث الـــذئابُ
وغـــيرك صـــارماً ثلَـــم الـــضّرابُ

* بين ابن زيدون[3]:

إلـــيك مـــن الأنـــام غـــدا ارتياحـــي
وأنـــت علـــى الزمان مدى اقتراحي

وبين جرير[4]:

أتـــصحو أم فـــؤادك غـــير صـــاح
عـــشيّة هَـــمّ صـــحبك بالـــرَّواح

* بين المعتمد مضمناً[5]:

لـــو أســـتطيع على التزويد بالذهب
فعلـــت لكـــن عدانـــي طارق النُّوَبِ

وكذا تخميس لأشطار العمورية لابن أبي الخصال[6]:

الحمـــد لله أضـــحى الـــدين معتلـــياً
وبات سيف الهدى الظمآن قد رويا

---

(1) الذخيرة. ق٢/ م٢/ ص ٧٠٨ وقد درسها د. الغريب في نفس الكتاب: ١٦٥
(2) ديوان المتنبي: ج١/ ص ٧٥.
(3) الديوان: ١٤٨.
(4) جرير: الديوان، ت.د. نعمان محمد أمين، دار المعارف –مصر: ٨٧.
(5) الذخيرة: ق٢/ م١/ ص ٦٨.
(6) تاريخ الأدب الأندلسي: ٢/ ٢٤٧.

إن كنت ترتاح للأمر الذي قُضيا

فسلهُ نشرًا ودعْ عنك الذي طويا

فالسيف أصدق أنباء من الكتب

وكذا ابن الخطيب يهجو النباهي[1].

يا كوكب النحس من قُرْب على الحقب

تلك الذنابي أتمت بالحروب والحَرَب

وكذا عبد الكريم القيسي[2]:

ما كنتُ أحسب أن الحسن يلعب بي

حتى الجلى كتبكم للعين عن كثب

وبين أبي تمام[3].

السيف أصدق أنباءً من الكتب

في دِّه الحد بين الجدِّ واللّعب

* بين ابن زيدون[4]:

ألم تر أن الشمس قد ضمَّها القبر؟

وأن قد كفانا -فقدها- القمر البدر؟

وكذا قوله[5]:

هو الدهر فاصبر للذي أحدث الدهر

فمن شيم الأبرار -في مثلها- الصبر

---

(1) ابن الأحمر: نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ت. محمد رضوان الداية، ط٢، بيروت ١٩٨٧م: ٢٥٢

(2) عبد الكريم القيسي: الديوان، ترجمة شيخة محمد الهادي الطرابلسي، قرطاج ١٩٨٨م: ٥٧.

(3) ديوان أبي تمام: ٩٦.

(4) ديوان ابن زيدون: ٥٢٣.

(5) نفسه: ٥٣٩.

وبين أبي تمام[1]:

كـذا فلْـيَجِلُ الخَطْبُ ولْيَفْدَحُ الأمر
فليس لعـيْن لم يَفِـضْ ماؤهـا عُذْرُ

* بين ابن عبد ربه[2]:

الله جــــرّد للــــندى والــــباس
ســـيفاً نقلّـــده أبـــا العـــباس

وكذا الأعمى التطيلي[3]:

شــعري وجــودك يــا أبــا العــباس
مَــثلان قــد ســارا بــنا في الــناس

وبين أبي تمام[4]:

مــا في وقــوفك ســاعة مــن بــاس
نقــضي ذِمــام الأرْبُــعِ الأدراسِ

* بين ابن الزقّاق[5]:

قفـا نقتـبس مـن نور تلك الركائب
فمــا ظعــنت إلا بزهــر الكــواكبِ

وبين أبي تمام[6]:

علــى مــثلها مــن أرْبُــع وملاعــب
أذيلـت مصونات الدموع السواكبِ

---

(1) ديوان أبي تمام: ٢/ ٢٠٣.
(2) العقد الفريد: ١/ ٢٦٩.
(3) ديوان الأعمى التطيلي: ٧٤.
(4) ديوان أبي تمام: م١/ ص ٣٦٦
(5) ديوان ابن الزقاق: ٧٣.
(6) ديوان أبي تمام: م١/ ١٩٨.

* بين ابن زمرك[1]:

زار الخيال بمأمن الزوراء

نجلا سناه غياهب الظلماء

وبين أبي تمام[2]:

فبذاك اتئد أربيت في الغلواء

كم تعذلون وأنتم سجرائي؟!

* بين ابن خفاجة[3]:

بشرى، كما أسفر وجه الصباح،

واستشرف الرائد برقاً ألاح

وبين البحتري[4]:

بات نديماً لي، حتى الصباح،

أغيد مجدول مكان الوشاح

* بين ابن خفاجة[5]:

أما والتفات الروض عن أزرق النهر،

وإشراق جيد الغصن في حلية الزهر

وبين البحتري[6]:

تريك الذي حدثت عنه من السحر

بطرف عليل اللحظ مستغرب الفتر

---

(1) المقري التلمساني: أزهار الرياض، ت. مصطفى السقا -إبراهيم الإبياري -عبد الحفيظ شلبي، القاهرة: ٢/ ٤٧.

(2) الديوان: ٢٠.

(3) الديوان: ٧٠.

(4) البحتري: الديوان، ت: بدر الدين الحاضري، دار الشرق العربي -بيروت، ١٩٩٩م: ١/ ١٧٦

(5) الديوان: ١٢٥

(6) الديوان: ١/ ٤٠٤.

* بين حازم[1]:

أجَدَّت بمن أهوى بكورا ركائبه
فَلَيْلى مقيمٌ ليس يسَري كواكِبُهْ

وبين البحتري[2]:

يجانبنا في الحُبِّ من لا نجانبه
ويَبْعَدُ مِنّا بالهوى من نقاربُهْ

* بين ابن زيدون[3]:

أقدِمْ كما قدِمَ الربيعُ الباكر
واطْلُعْ كما طلع الصباح الزّاهرُ

وبين البحتري[4]:

أخفي هوىً لك في الضلوع وأظْهِرُ
وأُلامُ في كَمَدٍ عليك وأعْذَرُ

* بين ابن سهل[5]:

يقولون: لو قبّلْته لاشتفى الجوى
أيطمع في التقبيل من يعشقُ البدرا

وبين أبي نواس[6]:

وفتيانِ صدقٍ قد صرفتُ مَطيَّهُمْ
إلى بيت خمّارٍ نزلنا به ظُهراً

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ت. عثمان كعاك، دار الثقافة -بيروت، ١٩٨٩م: ١٦.
(2) الديوان: ١/ ٤٧.
(3) الديوان: ٥٠٦.
(4) الديوان: ١/ ٣١٧.
(5) الديوان: ١٥٩.
(6) الديوان: الخمريات: ١٦٤.

* بين حازم[1]:

أحْبيبتَ وحدَكَ بالجمالِ المطلقِ ... أم قيلَ إذ قُسِمَ الجمالُ لكَ انتقِ

وبين المتنبي[2]:

لعينيْكِ ما يلقى الفؤادُ وما لَقِي ... وللحُبِّ ما لم يَبْقَ مِنّي وما بَقِي

* بين حازم[3]:

ما أقرب الآمال من يد مُرْتَجٍ ... يقضي الإلهُ له بفتح المُرْتَجِ

وبين عمر بن أبي ربيعة[4]:

نعق الغراب ببين ذات الدُّملج ... ليت الغراب ببينها لم يَزْعَجِ

* بين ابن زمرك[5]:

زار الخيال بأيمن الزوراء ... فجلا سناه غياهب الظلماء

وبين أبي تمام[6]:

قدْك اتئد أسرفت في الغلواء ... كم تعذلون وأنتم سجرائي

---

(1) الديوان: ٨١.

(2) الديوان: ٣٥٨.

(3) الديوان: ٣١.

(4) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل -بيروت -لبنان، ط١، ١٩٩٢م: ٤٢.

(5) النفح: ٧/ ١٧٩.

(6) الديوان: ١/ ٨٦.

* بين ابن المنخل الشلبي[1]:

فتحتم بلاد الشرق فاعتمدوا الغربا

فإن نسيم النصر بالفتح قد هبّا

وبين المتنبي[2]:

فدنياك من ربع وإن زدتنا كربا

فإنك كنت الشرق للشمس والغربا

* بين الأعمى التطيلي[3]:

خليليَّ من يجزع فإني جازعٌ

خليليَّ من يذهل فإني ذاهلُ

وبين أبي العلاء[4]:

الا في سبيل المجد ما أنا فاعل

عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائلُ

* بين الأعمى التطيلي[5]:

أغَمْزُ عيون وانكسار حواجب

أم البرق في جنح من الليل غائب

وبين دريد بن الصمة[6]:

جزينا بني عيسى جزاء موفرا

بمقتل عبد الله يوم الذنائب

---

(1) المن بالإمامة: ٩٥.

(2) الديوان: ٣٣٤.

(3) الديوان: ١٤٥

(4) أبو العلاء المعري: سقط الزند، الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة ١٩٧٥م: ٤٢.

(5) الديوان: ٤.

(6) الأغاني: ١٠/ ١٢

* بين التطيلي[1]:

حويت الشكر من بعد وأين

وحزت الفخر من أثر وعَيْنِ

وبين أبي تمام[2]:

خَشُنْتِ عليه أخت بني خُشَيْنِ

وأنجح فيك قول العاذلَيْنِ

* بين حازم القرطاجني مضمناً قصيدة امرئ القيس وصرف معناها إلى مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم، وهي من غُرُّ القصائد:

لعينيك قل إن زرت أفضل مُرْسَلِ

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلْ

* بين التطيلي[3]:

خذا حدثاني عن فلٍ وفلان

لعلي أرى باق على الحدثان

وبين مطيع بن إياس[4]:

أسعداني يا نخلتي حلوان

وابكيالي من ريب هذا الزمان

* بين حازم القرطاجني[5]:

بشراي أن يممت خير ميمَّم

وحططتُ رحلي في أعزّ مُخَيَّمِ

---

(1) الديوان: ٦٧

(2) الديوان: ٢/ ١٥٦

(3) الديوان: ٧٢.

(4) غوستاف غرنباوم: ثلاثة شعراء عباسيون، ت.د. محمد يوسف نجم، دار الحياة -بيروت، ١٩٥٩م: ٦٩.

(5) الديوان: ١٠٤

وبين عنترة[1]:

هل غادر الشعرا من مُتَرَدَّم
أم هل عرفت الدار بعد توهم

* بين ابن شهيد[2]:

أمِنْ رسمِ دارٍ بالعقيــق محيل

وبين طرفة بن العبد[3]:

لهندٍ بحزّان الشريف طُلــول
تلـوح وأدنى عهدهنَّ مُحيلُ

* بين ابن شهيد[4]:

شـجته مغانٍ من سُليمى وأدؤر

وبين عمر بن أبي ربيعة[5]:

أمن آل نُعْمٍ أنت غادٍ فمبكِرُ
غداة غدٍ أم رائحٌ فمهجـر

* بين ابن شهيد[6]:

منازلهم تبكـي إلـيك عَفاءَها
سقتها الثُّريا بالغَـرِيِّ نِجاءها

---

(1) عنترة بن شداد: الديوان، د. يوسف عيد، دار الجيل -بيروت، ١٩٩٢م: ١٣

(2) الديوان: ١٤٠.

(3) الديوان: ١١٢.

(4) الديوان: ١٠٧.

(5) الديوان: ٦٤.

(6) الديوان: ٨٢.

وبين قيس بن الخطيم[1]:

طعنت ابن عبد القيس طعنة ثائر

لها نفذ لولا الشعاع أضاءها

* بين ابن خفاجة[2]:

يا نشرُ عَرفِ الروضة الغنّاء،

ونسيم ظلّ السَّرحة العيناءِ

وبين البحتري[3]:

زَعَمَ الغرابُ مُنَبِّئُ الأنباءِ

أن الأحبةَ آذنوا بتناءِ

* بين ابن خفاجة[4]:

بعيشك هل تدري، أهُوجُ الجنائب،

تَخُبُّ برَحلي، أم ظهور النجائب

وبين البحتري[5]:

أبعد المشيب، المنقضى في الذوائب،

أحاول لطف الوُدّ عند الكواعب

* بين ابن خفاجة[6]:

بمثل عُلاك، من مَلِكٍ حسيب

عَدَلتُ إلى المديح عن النسيب

---

(1) قيس بن الخطيم: الديوان، ت.د. ناصر الدين الأسد، مطبعة المدني -القاهرة، ١٩٦٢م: ٧.

(2) الديوان: ١٣

(3) الديوان: ١/ ٢٦.

(4) الديوان: ٤٢.

(5) الديوان: ١/ ٤٩.

(6) الديوان: ٤٥.

وبين البحتري[1]:

كـم بالكثـيب مـن اعتراض كثيب

وقـوام غـصن في الثـياب، رطيب

* بين أبي عبد الله محمد بن عبد الله العربي العقيلي[2].

مولى الملوك ملوك العُرْب والعَجَم

رَعْـياً لمـا مـثله يُرعـى مـن الذّمَمِ

وكذا ابن الفارض[3]:

هـل نار ليلى بدت ليلاً بذي سلم

أم بـارق لاح فـي الزوراء فالعلم

وقد وقع خلاف فيمن سبق الآخر البوصيري أم ابن الفارض.

وكـذا أبـي عـبد الله شمـس الـدين الهـراوي، المعـروف بـابن جابـر الأندلسي[4]:

أمـا معانـي المعاني فهي قد جمعت

في ذاتـه فـبَدت نـاراً علـى علـم

وبين البوصيري[5]:

أمِـنْ تذكُّـرِ جـيران بـذي سـلم

مـزَجْتَ دمعـاً جرى من مُقْلَةٍ بدَمِ

* بين أبي حيان الأندلسي[6]:

---

(1) الديوان: ١/ ٥٢.

(2) ازهار الرياض: ١/ ٧٢.

(3) زكي مبارك: المدائح النبوية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١م: ١٥١.

(4) النفح: ٢/ ٦٦٨

(5) البوصيري: الديوان، ت. محمد الكيلاني، ١٩٥٥م: ١٩٠

(6) المدائح النبوية: ٢٦.

لا تعـذلاه فمـا ذو الحـبِّ معـذول

العقـل مُختبلٌ والقلـب متـبولُ

وكذا ابن جابر الأندلسي[1].

بانـت سـعاد فعقـد الـصبر محلـول

والدمـع في صفحات الخَدِّ مبذولُ

وبين كعب بن زهير[2]:

بانـت سـعاد فقلـبي الـيوم متـبول

متـيم إثـرها لم يُفْـدَ مكـبولُ

* بين ابن زمرك[3]:

معاذ الهوى أن أصحب القلب ساليا

وأن يُـشغل اللّـوام بالعـذل بالـيا

وبين مالك بن الريب[4]:

ألا لـيت شعري هـل أبيتنّ ليلة

بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

* بين أبي عبد الله محمد بن عبد الله العربي العقيلي[5].

مولى الملوك ملوك العُرب والعَجم

رعـياً لمـا مـثله يرعـى مـن الذّممِ

وبين النابغة الذبياني[6]:

---

(1) يوسف النبهاني: المجموعة النبهانية في المدائح، المطبعة الأدبية النبوية، بيروت، ١٩٠٢م. ج٣.

(2) كعب بن زهير: الديوان، شرح أبو سعيد السكري، دار الكتب المصرية، ١٩٥٠م: ٦

(3) لسان الدين بن الخطيب:الإحاطة في أخبار غرناطة، ت. محمد عبد الله عنان، الخانجي- القاهرة، ١٩٧٧م:٢/ ٣٠٥.

(4) علي القالي: الأمالي، ت. محمد مفيد قميحة، بيروت، ١٩٨٦م: ١/ ٣٥.

(5) أزهار الرياض: ١/ ٧٢.

(6) النابغة الذبياني: الديوان، ت. أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف -مصر: ١٠٣

لا يُبعِدُ الله جيراناً، تركتهم

مثل المصابيح، تجلو ليلة الظُّلَمِ

* بين لسان الدين بن الخطيب[1]:

أطلعنَ في سُدُفِ الفروعِ شموساً

ضَحِكَ الظلامُ لها وكان عَبُوسا

وبين أبي تمام[2]:

أمشيبُ رَبْعهم أراك دَريسا

وقِرىً ضيوفك لوعةً ورسيساً

* بين الزبيدي[3]:

لقد فاز الموفق للصواب

وعاتب نفسه قبل العتاب

وبين أبي العتاهية[4]:

لِدوا للموت وابنوا للخراب

فكلّكم يصير إلى تبابِ

* بين ابن زيدون[5]:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

وبين البحتري[6]:

---

(1) لسان الدين الخطيب: الديوان، ت. د. محمد مفتاح، الدار البيضاء، ١٩٨٩م: ٢/ ٦٢٢ وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ٧٩.

(2) الديوان: ٢/ ٢٦٢.

(3) يتيمة الدهر: ١/ ٤١٠.

(4) أبو العتاهية: الديوان، دار التراث -بيروت ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م: ٢٣.

(5) الديوان: ١٤١ وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ١٠٢.

(6) الديوان: ٢/ ٨٢٧.

هــزَمْتُ علــى المــنازل أن تُبيــنا

وإنْ دِمَــــنٌ بلِــــين كمــا بَليــنا

* بين ابن خميس[1]:

أرِقَ عـــيني بـــارق مـــن أثـــالْ

كأنــــه في جُـــنح لَيْلــــى ذُبـــالْ

وبين مهيار[2]:

مـا كـنت لـولا طمعي في الخيالْ

أنــشُد ليلــى بــين طــول الليــالْ

* بين عدد من الشعراء، فمن المشارقة، الحسين ابن الضحاك:

مـا كـان أحـوجني يـوماً إلى رجل

في وسـطه ألـف دينارٍ على فرسِ

فوقف على هذه القطعة أبو نواس فقال:

مـا كـان أحوجنـى يومًا إلى خَنِثٍ

حلـو الشمائل فى باقٍ من الغلَسِ

ومن الأندلسيين، الوزير أبو عامر بن ينق:

مـا كـان أحوجنـي يومًا إلى رجلٍ

يـردّدُ الذّكـرَ فـي بـاقٍ من الغلسِ

فوقف على هذه القطعة ابن زنون:

مـا كـان أحـوجني يـوماً إلى رجلٍ

يأتـي فيشـبهني في فحمـة الغلـسِ

والقطع الأربع في النفح[3]

---

(1) نفسه: ٢/ ٣٠٦.

(2) أزهار الرياض: ٢ / ٣٠٨.

(3) النفح: ٤/ ١٥ – ١٦.

نمـاذج تطبيقيـة

أ- معارضات لشعراء جاهليين

ابن لَبُّون يعارض امرأ القيس

معارضـة ابن لبـون[1]

خليليَّ عوجا بي على مَسقَطِ الحمى	لعلَّ رسومَ الدارِ لم تتغيرا
فاسألَ عن ليلٍ تولّى بأنسِنا	وأندُبَ أياماً خَلَتْ ثم أعصرا
ليالِيَ إذ كان الزمانُ مسالماً	وإذ كان غُصْنُ العيشِ ميّاس أخضرا
وإذ كنت أسقي الراحَ من كفّ أغيدٍ	يناولنيها رائحاً أو مُبَكِّرا
أعانقُ منه الغصنَ يهتزُّ ناعماً	وألثمُ منه البدرَ يطلعُ مقمرا
وقد ضربتْ أيدي الأمانِ قبابها	علينا وكفَّ الدهرُ عنّا وأقصرا
لما شئتَ من لهوٍ وما شئت من دَدٍ	ومن مبسمٍ يُجنيك عذباً مؤشّرا
وما شئتَ من عودٍ يغنّيك مفصحاً	سما لك شوقٌ بعدما كان أقصرا
ولكنّها الدنيا تخادعُ أهلها	تغرُّ بصفوٍ وهي تطوي تكدّرا
لقد أوردتني بعدَ ذلك كلّه	مواردَ ما ألفيتُ عنهن مصدرا
وكم كابدَتْ نفسي لها من مُلِمّةٍ	وكم بات طرفي من أساها مُسَهّرا
خليليّ ما بالي على صدقِ نيتي	أرى من زماني ونيةً (وتعذّرا)
ووالله ما أدري لأي جريمةٍ	تجنّي ولا عن أي ذنبٍ تغيّرا
ولم ألُ في كسبِ المكارمِ عاجزاً	ولا كنتُ في نيلٍ أُنيل مقصّرا
لئن ساءَ تمزيقُ الزمان لدولتي	لقد ردَّ عن جهلٍ كثيرٍ وبصّرا
وأيقظَ من نومِ الغرارة نائماً	وكسَّبَ علماً بالزمانِ وبالورى

[1] الذخيرة: ق٣/ م١/ ص ١٠٧.

قصيدة امرئ القيس(١)

سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعدَما كانَ أقصَرا ... وَحَلَّتْ سُلَيمى بَطنَ قَوٍّ فعَرْعَرا

كِنانِيَّةٌ بانَتْ وَفي الصَّدرِ وُدُّها ... مُجاوِرةٌ غَسّانَ وَالحَيُّ يَعمَرا

بِعَيْنَيَّ ظُعْنُ الحَيِّ لَمّا تَحَمَّلوا ... لَدى جانِبِ الأفلاجِ من جَنبِ تيمَرا

فَشَبَّهتُهُمْ في الآلِ لَمّا تَكَمَّشوا ... حَدائِقَ دَوْمٍ أوْ سَفيناً مُقَيَّرا

أوِ المُكْرَعاتِ مِن نَخيلِ ابنِ يامِنٍ ... دُوَيْنَ الصَّفا اللائي يَلينَ المُشَقَّرا

سَوامِقَ جَبّارٍ أثيثٍ فُروعُهُ ... وَعالَيْنَ قِنْواناً مِنَ البُسْرِ أحمَرا

حَمَتْهُ بَنو الرَّبْداءِ مِنْ آلِ يامِنٍ ... بِأسْيافِهِمْ حَتّى أقَرَّ وَأوْقَرا

وَأرْضى بَني الرَّبْداءِ واعتَمَّ زَهرُهُ ... وَأكمامُهُ حَتّى إذا ما تَهَصَّرا

أطافَتْ بِهِ جَيْلانُ عِندَ قِطاعِهِ ... تَرَدَّدُ فيهِ العَيْنُ حَتّى تَحَيَّرا

كَأنَّ دُمى سَقْفٍ على ظَهرِ مَرْمَرٍ ... كَسا مِزْبَدَ السّاجومِ وَشياً مُصَوَّرا

غَرائِرُ في كِنٍّ وَصَوْنٍ وَنِعمَةٍ ... يُحَلَّيْنَ ياقوتاً وَشَذْراً مُفَقَّرا

وَريحَ سَناً في حُقَّةٍ حِمْيَرِيَّةٍ ... تُخَصُّ بِمَفْروكٍ مِنَ المِسكِ أذفَرا

وَبانا وَألْوِيّاً مِنَ الهِندِ ذاكِياً ... وَرَنْداً وَلُبْنى وَالكِباءَ المُقَتَّرا

غَلِقْنَ بِرَهْنٍ مِن حَبيبٍ بِهِ ادَّعَتْ ... سُلَيْمى فَأمسى حَبلُها قَد تَبَتَّرا

وَكانَ لَها في سالِفِ الدَّهرِ خُلَّةٌ ... يُسارِقُ بِالطَّرْفِ الخِباءَ المُسَتَّرا

إذا نالَ مِنها نَظرَةً ريعَ قَلْبُهُ ... كَما ذَعَرَتْ كأسُ الصَّبوحِ المُخَمَّرا

نَزيفٌ إذا قامَتْ لِوَجْهٍ تَمايَلَتْ ... تُراشي الفُؤادَ الرَّخْصَ ألّا تَخَتَّرا

أأسْماءُ أمسى وُدُّها قَدْ تَغَيَّرا ... سَنُبْدِلُ إن أبدَلْتِ بِالوُدِّ آخَرا

تَذَكَّرْتُ أهلي الصّالِحينَ وَقَد أتَتْ ... على خَمَلى خُوصُ الرِّكابِ وَأوْجَرا

فَلَمّا بَدَتْ حَوْرانُ في الآلِ دونَها ... نَظَرْتَ فَلَمْ تَنظُرْ بِعَيْنَيْكَ مَنظَرا

---

(١) الديوان: ٩١.

تَقَطَّعَ أَسْبَابُ اللُّبَانَةِ والهَوَى عَشِيَّةَ جَاوَزْنَا حَمَاةَ وَشَيْزَرَا

بِسَيْرٍ يَضِجُّ العَوْدُ مِنْهُ يَمُنُّهُ أَخُو الجَهْدِ لا يَلْوِي على مَن تَعَذَّرَا

وَلَمْ يُنْسِنِي مَا قَدْ لَقِيتُ ظَعَائِناً وَخَمْلاً لَهَا كَالقَهْرِ يَوْماً مُخَدَّرَا

كَأَثْلٍ مِنَ الأَعْرَاضِ مِن دونِ بَيْشَةٍ وَدونَ الغُمَيْرِ عَامِدَاتٍ لِغَضْوَرَا

فَدَعْ ذا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إذا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرَا

تُقَطِّعُ غِيطَاناً كَأَنَّ مُتُونَهَا إذا أَظْهَرَتْ تُكْسَى مُلاءً مُنَشَّرَا

بَعِيدَةُ بَيْنَ المَنْكِبَيْنِ كَأَنَّمَا تَرَى عِنْدَ مَجْرَى الضَّفْرِ هِرّاً مُشَجَّرَا

تُطَايِرُ ظِرّانَ الحَصَى بِمَنَاسِمٍ صِلابِ العُجَى مَلْثُومُهَا غَيْرُ أَمْعَرَا

كَأَنَّ الحَصَى مِنْ خَلْفِهَا وَأَمَامِهَا إذا نَجَلَتْهُ رِجْلُهَا خَذْفُ أَعْسَرَا

كَأَنَّ صَلِيلَ المَرْوِ حِينَ تُشِذُّهُ صَلِيلُ زُيُوفٍ يُنْتَقَدْنَ بِعَبْقَرَا

عَلَيْهَا فَتًى لَمْ تَحْمِلِ الأَرْضُ مِثْلَهُ أَبَرَّ بِمِيثَاقٍ وَأَوْفَى وأَصْبَرَا

هُوَ المُنْزِلُ الآلافَ مِن جَوِّ نَاعِطٍ بَنِي أَسَدٍ حَزْناً مِنَ الأَرْضِ أَوْعَرَا

ولَوْ شَاءَ كانَ الغَزْوُ من أَرْضِ حِمْيَرٍ ولَكِنَّهُ عَمْداً إلى الرُّومِ أَنْفَرَا

بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَه وَأَيْقَنَ أَنَّا لاحِقَانِ بِقَيْصَرَا

فَقُلْتُ لَهُ لا تَبْكِ عَيْنُكَ إِنَّمَا نُحَاوِلُ مُلْكاً أو نَمُوتَ فَنُعْذَرَا

وَإِنِّي زَعِيمٌ إِنْ رَجَعْتُ مُمَلَّكاً بِسَيْرٍ تَرَى مِنْهُ الفُرَانِقَ أَزْوَرَا

عَلَى لاحِبٍ لا يَهْتَدِي بِمَنَارِهِ إذا سَافَهُ العَوْدُ النُّبَاطِيُّ جَرْجَرَا

عَلَى كُلِّ مَقْصُوصِ الذُّنَابَى مُعَاوِدٍ بَرِيدِ السُّرَى بِاللَّيْلِ مِن خَيْلِ بَرْبَرَا

أَقَبَّ كَسِرْحَانِ الغَضَا مُتَمَطِّرٍ تَرَى المَاءَ مِنْ أَعْطَافِهِ قَدْ تَحَدَّرَا

إذا زُعْتَهُ مِنْ جَانِبَيْهِ كِلَيْهِمَا مَشَى الهَيْذَبَى فِي دَفِّهِ ثُمَّ فَرْفَرَا

إذا قُلْتُ رَوِّحْنَا أَرَنَّ فُرَانِقٌ عَلَى جَلْعَدٍ وَاهِي الأَبَاجِلِ أَبْتَرَا

لَقَدْ أَنْكَرَتْنِي بَعْلَبَكُّ وَأَهْلُهَا وَلابْنُ جُرَيْجٍ فِي قُرَى حِمْصَ أَنْكَرَا

نَشِيمُ بُرُوقَ المُزْنِ أَيْنَ مَصَابُهُ وَلا شَيْءَ يَشْفِي مِنْكِ يَا ابْنَةَ عَفْزَرَا

مِنَ القَاصِرَاتِ الطَّرْفِ لوْ دبّ مُحْوِلٌ   مِنَ الذّرِّ فَوْقَ الإتْبِ منها لأثّرَا

لَهُ الوَيْلُ إنْ أمْسَى وَلا أمُّ هَاشِمٍ   قَرِيبٌ وَلا البَسْبَاسَةُ ابنةُ يَشْكُرَا

أرَى أمَّ عَمْرٍو دَمْعُهَا قَدْ تَحَدّرَا   بُكَاءً على عَمْرٍو وَمَا كَانَ أصْبَرَا

إذا نحنُ سِرْنَا خَمْسَ عَشْرَةَ لَيلةً   وَرَاءَ الحِسَاءِ مِنْ مَدَافِعِ قَيْصَرَا

إذا قُلْتُ هذا صَاحِبٌ قَدْ رَضِيتُهُ   وَقَرّتْ بِهِ العَيْنَانِ بُدّلْتُ آخَرَا

كَذلِكَ جَدّي مَا أُصَاحِبُ صَاحِباً   مِنَ النّاسِ إلا خَانَنِي وتَغَيّرَا

وكُنّا أُنَاساً قَبلَ غَزْوَةِ قَرْمَلٍ   وَرِثْنا الغِنَى والمَجْدَ أكْبَرَ أكْبَرَا

وَمَا جَبُنَتْ خَيلي وَلكِنْ تَذَكّرَتْ   مَرَابِطَهَا في بَرْبَعِيصَ وَمَيْسَرَا

ألا رُبّ يَوْمٍ صَالِحٍ قَدْ شَهِدْتُهُ   بتَاذِفَ ذاتِ التّلّ مِنْ فَوْقِ طَرْطَرَا

وَلا مِثْلَ يَوْمٍ في قَذَارَانَ ظَلْتُهُ   كأنّي وَأصْحابي على قَرْنِ أعْفَرَا

وَنَشْرَبُ حَتّى نَحسِبَ الخَيلَ حوْلَنا   نِقَاداً وَحتى نَحسِبَ الجَوْنَ أشْقَرَا

فَهَلْ أنَا مَاشٍ بَيْنَ شَرْطٍ وحَيّةٍ   وهَلْ أنَا لاقٍ حَيَّ قَيْسِ بنِ شَمّرَا

تَبَصّرْ خَلِيلي هَلْ تَرى ضَوْءَ بارِقٍ   يُضيءُ الدُّجَى بالّليلِ عن سَرْوِ حِمْيَرَا

أجَارَ قُسَيْسَا فالطُّهَاءَ فَمِسْطَحاً   وجَوّاً فَرَوّى نَخْلَ قَيْسِ بنِ شَمّرَا

وعَمْرُو بنُ دَرْمَاءَ الهُمَامُ إذا غَدا   بذِي شُطَبٍ عَضْبٍ كمِشْيَةِ قَسْوَرَا

وكُنتُ إذا مَا خِفْتُ يوماً ظلامَةً   فإنّ لهَا شِعْباً بِبُلْطَةَ زَيْمَرَا

نِيَافاً تَزِلُّ الطَّيْرُ عَنْ قُذُفاتِهِ   يَظَلُّ الضَّبَابُ فَوقَهُ قَدْ تَعَصّرَا

ترجمة ابن لَبُّون

القائد أبو عيسى بن لَبُّون، كما ذكره ابن سعيد ملك مملكة بلنسية في مدة الطوائف «وكان قبل ذلك وزيراً للمأمون بن ذي النون، ولعب عليه جاره ابن رزين صاحب السُّهلة، فأخرجه منها، ولم يعوضه بشيء عنها»[1]

ونقل ابن سعيد عن القائد: «هو ممن رأس وما شَفَّ، ووكف جوده وما كَفَّ، وأعاد كاسد البدائع نافقاً، ولم يُصْدِر آملاً خافقاً، وكانت عنده مناهل تُرَف، فيها للمبني أبكارٌ نواهِد»[2]

وذكره المقري بقوله: «كان بقصر مُرْبيطر (أي الشمال من بلنسية) بالمجلس المشرف فيها، والبطحاء قد لبست زخرفها، ودبج الغمام مطرّفها، وفيها حدائق ترنو عن مُقَل نرجسها، وتبثُّ طيب تنفُّسها، والجلَّنار قد لبس أردية الدماء، وراغ أفئدة الندماء»[3]

وذكره ابن بسام بقوله: «أحد وزراء ابن ذي النون المعتزين في دولته، المعدّين لباسه وصولته، ولكنه ثار، وخاض الهول المثار، وخلص من الهُلْكِ واقتنص نافر الملك، وكان شهم الفؤاد، معدوداً في الأجواد، مفضّلاً في الوزراء والقواد وله نظم نظم فيه من المحاسن جُملاً، وأعاد سامعها ثملاً»[4]

---

(1) ابن سعيد: المُغرب في حُلَى المَغرب، ت.د. شوقي ضيف، ط 4 دار المعارف، القاهرة: 2/ 376.

(2) نفسه: نفس الصفحة.

(3) النفح: 1/ 672.

(4) الذخيرة: ق3/ م1/ ص 104

إذا علمنا ما حل بذي الوزارتين بعدما علا نجمه وسطع سناه من خدعة ابـن رَزين له، فأزال عنه ملكه وأخذ سلطانه من سلكه فبات ابن لبون والأسى مـلء الجـوانح، لأدركنا سبب اختياره لهذا الوزن وتلك القافية الراء المطلقة التي توحي بامتداد الأسى، فامرؤ القيس يألم لتخلي أصحابه عنه ولغدرهم به ويتذكر ما كان له من ملك وأنصار.

لقـد كـان ضـياع ملـك امرئ القيس وتخلي أنصاره عنه وتقلب الزمان علـيه باعثاً على اختيار ذي الوزارتين لهذا القالب الذي صبَّ فيه أساه وشجوه، فهـو يمـر بالتجـربة نفسها الأليمة الحزينة فكلاهما مرَّ أو يمرُّ بالتجربة ذاتها وإن كانت القصيدة المعارَضة تطول بكثير عن القصيدة المعارِضة فتبلغ ستين بيتاً على حين لم تتجاوز الثانية الستة عشر بيتاً ولنا أن نتوقع اختزال الأغراض.

بناء القصيدة عند امرئ القيس:

يـبدأ امـرؤ القيس بتذكر الأحباب ووصـف الظُّعن والظاعنات في خمسة أبـيات يـنـتقل مـنها إلى وصـف التمر والنخيل في ثمانية أبيات ذكر فيهن ألواناً عديـدة مـن الطـيب الـذي كـان مشهوراً في الجاهلية، ونلحظ أن امرأ القيس لم يـصبر في هـذه القـصيدة علـى تغـير حبيبته عليه وأنه سيبدلها بأخرى وقد يعود ذلـك إلى مـا هـو علـيه مـن حالـة نفسية غير طبيعية، ويخرج من هذا المقطع إلى وصف السير ومشقته ووعورته في ستة أبيات يخلص منها إلى وصف ناقته القوية الحمـول في سـتة أبـيات أخـر، وقد كثر في هذين المقطعين الأخيرين ذكر أسماء الأماكن التي كان يمر بها الجاهلي أو يتشوق إليها بحكم طبيعة البيئة الجاهلية التي

فرضت على سكانها الهجرة من مكان إلى آخر، ثم يأتي المقطع الأخير الذي يقع في ثلاثين بيتاً يفخر فيه بنفسه ويذكر رحلته نحو تحقيق المجد والملك.

(عليها فتى لم تحمل الأرض مثله)

وفيها يذكر الفرس وجسمه الضامر وسرعته وعدوه مثل الذئب وذيله الأبتر ودلاله، ثم يذكر تنكُّر أهل بعلبك وحمص له، ثم هو يذكر عدة أسماء لحبيبات أثار ذكراهن المزن وبروقه، فذكر ابنة عفزر وأم هاشم والبسباسة وأم عمرو، ويحزن الملك الضليل على خيانة أصحابه له وتخليهم عنه وما كان له من مجد وما حققه من انتصارات في (تاذف) و(قذاران) ويتمنى أن يرى من ناصروه من قبل من حي قبيس بن شَمْر وعمرو بن درماء، والذين امتدحهما وختم بمدحهما قصيدته.

مواطن التباين:

وقد ظهرت سمات القصيدة الجاهلية عند امرئ القيس وهو ما لا يجده في القصيدة الأندلسية: ومن هذه السمات: ذكر أسماء الأماكن بكثرة نحو.

(سرو حمير -قسيس -زُيْمر -بر بعيص -ميسر -تاذف -جَوّ -الصفا -المشعر -بيته -العمير -غضور -عبقر -الطُّهاء -المسْطح -حلى -أوجر).

كما تكثر صنوف الطيب نحو.

(البان -الألويّ -الرّند -اللبنى -الكباء).

أسماء النساء وقد سبق ذكرهن.

إن القـصيدة الجاهلية تعـبر عن بيئتها بأسماء مواضعها التي تكثر بكثرة الـرحلة والتعلق بكل مكان ينزل فيه الشاعر ويقيم لفترة ثم هي أنواع الأشجار والعطور التي كانت لها أهمية عند الإنسان الجاهلي ثم أسماء النساء اللاتي كان يفخر الشاعر بتعددها ولا يستحي من ذكرهن.

ثـم تأتـي السمة الخاصة للقصيدة الجاهلية وهي الوصف الدقيق للظعن والناقة التي تحمله ولها مكان الرئاسة في حياته لما لها من أهمية قصوى بالنسبة له في حلّه وترحاله.

بناء القصيدة عند ابن لبون:

بالنظـر في قـصيدة ابـن لـبون نجدها تقصر طولاً وتختصر أغراضاً فلم ينهج نهـج امرئ القـيس مـن وصـف الظعـن والناقة وذكر الأماكن ووصف الفـرس، إنما طلب إلى خليليه في بيت واحد الوقوف على الديار الدارسة وعرج منه إلى تذكّـر أيامـه ولياليـي أنـسه ويجـده الـذاهب في إطـار مـن عـبق المجالس الأندلـسية، ومـا كانـت تـضج بـه مـن غلمـان وطرب وشراب وذلك في سبعة أبـيات، وبـذلك يكـون ابـن لـبون قـد اختـصر المسافة تماماً وعمد إلى الغرض الرئيـسي وهو التأسي على ملكه الضائع وغدر الزمان وأهله به، وقد وقع ذلك في الـسبعة أبـيات الثانية، فكأنه بذلك شطر القصيدة نصفين الثاني منهما مقابل لـلأول بمـا يـشير إلى مـا كـان عليه وما صار إليه، فمن بعد الأمن والسلم غدر وقلـق، ومـن بعد الأنس واللهو وحشة وغمّ، إنه الخوف والشعور بعدم الأمان مع لمحة من الأمل في تغيُّر الأحوال وهذا ما أمل فيه امرؤ القيس وتمناه:

فهـل أنـا مـاشٍ بين شـــرط وحيَّة

وهـل أنا لاق حيٌ قيص بن شمّرا

وعلى حين يحاول امرؤ القيس أن يستعيد أمجاده وأمجاد آبائه وأيامه الخالية ويقسم على أن يعود ملكاً كما كان، فإننا لا نلمس هذا الإصرار وتلك العزيمة القوية لدى ابن لبون، ففي معارضته لا نشعر وأنت تقرؤه إلا بمسح من الأسى والحزن والندب على الحظ العاثر والدنيا المتقلبة والأيام اللواتي جُرْنَ عليه، ولم يك عاجزاً أو مقصِّراً عن كل عظيم، وهو يستخدم لذلك صيغاً تكشف عن هذا من مثل الاستفهامات التي تدل على نفس ضعيفة لم تقوى على ما أصابها فقعدت تتحسر على الماضي وتأسف عليه دون أن تصر على استعادته أو تقدِّم أدنى جهد في سبيل استرداد ملكه الضائع، وقد عبر من خلال المطلع الطللي عن زوال ملكه كزوال الديار فما تبقى منها سوى الطلول، فهو ينادي خليليه ويتمنى:

خليليَّ عوجاً بي على مسقط الحمى
لعــل رســـوم الـــدار لم تتغيَّـــرا

أساليب مميزة لابن لُبُّون:

ثـم تكـشف جملة من الأساليب عن هذه المشاعر المكلومة جراحاً وأنيناً، فهـذه أداة الاسـتدراك (لكن) التي يعبر بها عن الواقع المر الذي يحياه بعد الأمن والصفاء:

ولكـــنها الدنـــيا تخـــادع أهلـــها
تغــرُّ بــصفوٍ وهــي تطــوي تكــدُّرا

كما يستخدم كم الخبرية لإظهار شدة معاناته:

وكــم كابدت نفسي لها مـن مُلِمَّة
وكـم بـات طرفي من أسـاها مُـسَهَّرا

ثم يعود إلى محادثة خليليه مما يؤكد احتياجه إلى من يبثه أحزانه ويشاركه أتراحه:

خليلـيَّ مـا بالـي على صـدق نيَّتي
أرى مـن زمانـي ونـية وتعـذُّرا

إنـه لا يـصدق ما حدث له ويحتاج إلى تغير له وعلّهما يخبرانه أو يجيبان على حيراتـه ويـستخدم في سبيل بحثه عن إجابة أو تبرير لما حدث له يستخدم القَسَم والنفي المكرور.

ووالله مـــا أدري لأي جـــريمة
تجنـىَّ ولا عـن أي ذنـب تغيَّـرا

ولم أكُ في كـسب المكـارم عاجـزاً
ولا كـنت في نـيل أنـيلَ مُقـصِّرا

ونـضم إلى ميـزات البنية الأسلوبية في قصيدة ابن لبون كثرة استعمال الأفعـال المضارعة والـتي توحي بأنه ما زال يتذكر أيامه المنصرمة وما زال يأسو عليها:

- فأسـأل عـن لـيل تـولى بأنـسنا
وأنـدب أيامـاً خلـت ثـم أعـصرا

- أعانـق مـنه الغـصن يهتـز ناعمـاً
وألـثم مـنه الـبدر يطلـع مقمـرا

- فما شئت من لهوٍ وما شئت من دد
ومـن مبـسمٍ يُجْنـيك عـذباً مؤشـرا

ومـا شـئت مـن عودٍ يغنّيك مفصحا
سمـا لـك شـوق بعـدما كـان أقصرا

إنــه التشبث بالحياة: وكما عطف بعض الأفعال المضارعة، فإنه يعطف الأفعال الماضية ليعبر عن آساه وأسفه:

(كفّ وأقصرا - ردّ وابصرا)

أو يعطف الأسماء ليعبر عن الحال الذي يصور واقعه:

(أيامًا وأعصرا - رائحاً أو مبكّرا - بالزمان وبالورى)

وقد يجيء الحال على أنواعه المختلفة لأن أسلوب التعبير بالحال مناسب تماماً لرغبته في تصوير حاله:

(مقمرا - وهي تطوى - بالزمان)

وهو يؤكد هذه المشاعر باستخدام صيغة إذ + الفعل الماضي:

- ليالـــي إذ كـــان الـــزمان مـــسالماً

وإذ كـان غصن العيش ميّاس أخضرا

- وإذ كنت أسقي الراح من كف أغيد

يـــنـــا ولنـــيها رائحـــاً أو مبكّـــرا

لقـد حـشد ابـن لـبون كـل الأساليب التي أمكنه من خلالها التعبير عن تجربته الأليمة.

وقـد عـبرت القصيدة عن البيئة الأندلسية وواقعها مما يفسر عدم وجود بعض عناصر قصيدة امرئ القيس مثل تعديد أسماء الأماكن وأسماء المحبوبات، فالبيئة الأندلسية بيئة استقرار وإقامة؛ ثم هو يبدل وصف الظعن بوصف مجالس اللهـو والـشراب وهـو مما شاع في البيئة الأندلسية بما تمتعت به من ترف ورغد عيش.

وأعـتقد أن معارضـة ابن لبون جاءت أشد اختزالاً للأغراض الجاهلية، فهذا من ناحية شكل من أشكال الحداثة التي تمكنت في البيئة الشعرية الأندلسية، ومـن ناحية أخرى نستطيع أن نقول إن عظم المصيبة التي حلت عليه دفعته إلى

التعبير عنها مباشرة وبصورة أسرع من الملك الضليل. على أن ابن لبون اقتفى أثر امرئ القيس في بعض الأساليب: كبنية الحوار والسرد والخبر والإنشاء بكل أنواعه إلى قسم واستدراك وحال وعطف.

أساليب مميزة لامرئ القيس:

إن امرأ القيس كانت له صيغ تفرّد بها، مثل (دع ذا):

فدع ذا وسلِّ الهم عنك بجسرة

ذمول إذا صام النهار وهجَّرا

وامرؤ القيس دائماً ما يعمد إلى هذا التركيب إذا ما أراد الانتقال من المطلع الطللي أو الغزلي إلى غرض آخر ينسيه ويسلي عنه مثل الالتفات إلى ناقته التي كان شديد الارتباط والإعجاب بها.

وإذا كان ابن لبون حذف هذا المقطع من معارضته فإن ذلك مسوغ لعدم تمثله لهذه الصيغة.

تركيب آخر اشتهر به امرؤ القيس ولم نر له أثراً في هذه المعارضة هو.

(الا رُبَّ يوم) و(لا مثل يوم).

حينما يتذكر أيامه مع أصحابه أو أحبابه ولهوهم معاً:

- ألا رُبَّ يوم صالح قد شهدته

بتاذف ذات التل من فوق طرطرا

- ولا مثل يوم في قذاران ظلتُهُ

كأني وأصحابي على قَرْن أعفَرا

وأغلب الظن أن التقصير عن حذو هذه التراكيب الجميلة يؤول إلى التقصير عن استيفاء جميع الأغراض مما أدى إلى التراجع عن بعض التراكيب والأساليب.

التطيلي يعارض عنترة[1]

أنا كُنتُ أوْضَحَ حُجّةً مِنْ لُوَّمي | إذا عُجْتُ في أطلالِ دارِكِ فاعْلمي
جاءوا بِلَوْمِهِمُ وجئتُ بأدمعي | تَنْهَلُّ بينَ مُعَصْفَرٍ ومُعَنْدَمِ
فوددتُ أنكِ كنتِ حيثُ تَرينَني: | صالٍ بِلَوْمِهِمُ غَريقاً في دمي
فتبيّني أنّي على ما سُمْتِني | جَشّمْتُ فيكِ النفسَ كلَّ مُجَشّمِ
ووقفتُ دونَكِ للصبابةِ وقفةً | لو أنها بينَ الحطيمِ وزمزمِ
مِنْ عَذْلِهِم في صَدرِ يومٍ أيْوَمٍ | ومِنَ الأسى في جُنحِ ليلٍ مُظْلِمِ
يا تاركي مِنْ بَيْنِهِ وصُدودِهِ | نَشْوانَ بينَ تَضَرُّعٍ وتَظلُّمِ
نَمْ وادِعاً فَلَرُبَّ ليلٍ بِتُّهُ | يَرْمي إليكَ بيَ الغرامُ ويَرْتمي
يَسْرِي إليَّ خُفَيْفَةً أجْفانُهُ | فكأنها معقودةٌ بيَلَمْلَمِ
أعطَيْتُهُ مِنّي كأنّي لم أُبَسْلْ | وأَخَذْتُ لي مِنهُ كأنْ لم أعلمِ
أعرضتُ عنه وجرَّ فضلَ خِطابِهِ | حتى استمرَّ كأنّه لم يُخْطَمِ
وقَنِعْتُ منه بظاهرٍ مُتَبَسّمٍ | وزَوَى بِهِ عن باطنٍ مُتَجَهّمِ
حتى إذا لم ألْفِ فيه حيلةً | إنْ أرْمِ يَعْصِمَ وإنْ أقُلْ لا يَفْهَمِ
أعطَيْتُهُ حدَّ الحُسامِ المُنْتَضَى | عِوَضاً بحاشيةِ الرِّداءِ المُعْلَمِ
خَلَّيْتُ بينَ النائباتِ وبينَهُ | وَرَمَيْنَ عَنْ عُرُضٍ فكانَ هُوَ الرَّمِي
عَرَضَتْ له من حيثُ لم يَحْفِلْ بها | جَهْلاً وخَرَّ فللْيَدينِ وللفَمِ
طَفِقَتْ تَضِجُّ من الثراءِ الدهرِ بي | وتقولُ عن عيشٍ مضى : فكأنْ لم
يا هذه إنّ الغِنى إنْ نِلْتُهُ | لم أغْتَبِطْ أو فاتني لم أنْدَمِ
حظّي من الدُّنيا إذا أحْرَزْتُهُ | صَوْنُ الصديقِ لها بِبَذْلِ الدِّرهمِ
لِمَ لا أجُودُ ولو بباقي مُهْجتي | لا يستحقُّ الشكرَ مَنْ لم يُنْعِمِ

---

(1) ديوان التطيلي: ١٦٨.

وعلامَ يلقاني العدا مُستنجداً ؟ ... رأس القتيلِ ولا يدُ المستسلم

وإلى متى أدعُ الزمانَ وشأنَهُ ... هيهات حتى أبلُغَ ابنَ الحضرمي

إن ابنَ عيسى قد أضاءَ وأظلموا ... فكأنما هو غُـرّةٌ في أدهَم

واتّقتْ منه رُكْنَ كلّ عظيمةٍ ... بالأعظمِ ابنِ الأعظمِ ابنِ الأعظمِ

بالرّوضةِ الغنّاءِ أعلى القبّة الـ ... ـشهباء أثناءَ الغديرِ المُفعَم

بالكوكبِ الدريّ في جنحِ الدُّجى ... والصارمِ الهنديُّ في يمينِ الكمي

من لي به كالشمسِ ريّانَ الضُّحى ... في ساعة كالعُرْسِ غِبَّ المأتم

أمَلي من الدُّنيا إذا أحرزتُهُ ... فَعَليَّ أنْ أحْمي ولي أن أحْتَمي

يَسْمو إلى العَلْيَا بكلِّ جَلالةٍ ... والناسُ مِنْ مُتَسَنِّمٍ وَمُسَنَّم

فَيَطُولُ غيرَ مُدَافِعٍ، وَيقولُ غيرَ مُراجَعٍ، وَيَعُولُ غيرَ مُسَدَّم

جاورْهُ أقوى طالبٍ، وأسأله أجدى وَاهِبٍ، وامْدَحْهُ أشرفَ ضَيْغَم

والمجدُ به متأخراً ميلادُهُ ... لولاه كانَ الفَضْلُ للمتقدِّم

أخذَ العُلا بيمينهِ وشمالِهِ ... غَوْثُ الطَّرِيدِ وَعِصْمَةُ المُتَعَصِّم

سَمْحٌ، ولا صوبُ الغمام المُجْتَدَى ... ماضٍ، ولا حدُّ الحسامِ المِخْذَم

فَعُفَاتُهُ من طَوْلِهِ في مَغْنَم ... وَعِدَاتُهُ من صَوْلِهِ في مَغْرَم

بحرُ البلاغة تُرْتَمى جَنَبَاتُهُ ... بالقولِ يُطْلِقُ من عِقَالِ المُفْحَم

أومى إلى صَعْبِ الكلام فَرَاضَهُ ... بمقالِ لا عَيٍّ ولُطْفةِ لا عَمي

فالسِّحْرُ بين جَنَانِهِ ولسانِهِ ... يَنْسابُ بين مُصرِّحٍ ومُجَمْجِمِ

يا مُؤنِسي من بِرِّهِ ووفائِهِ ... ما يسترِقُّ تَضرُّعي وتَحَدُّمي

مَرآكَ في عيني، وجُودُكَ في يدي ... وهواكَ في قلبي، وذكرُكَ في فمي

البِيضُ برودُ مدائحي ومُلاءَها ... وأُفَسِّكَ بين مُعَضَّدٍ ومُسَهَّم

من كلِّ شاردةٍ تُدِلُّ بمِقْوَلٍ ... لو كانَ مضربَ صارمٍ لم يُثْلَم

نُورٌ رفعتُ له منارَ بلاغتي ... فَمَشَتْ على سَنَنِ الطَّريقِ الأقوم

أهْـدَتْ إليكَ الوَشْـيَ غـيرَ مُنَمْـنَمِ ... وَجَلَـتْ عليكَ السِّحْرَ غيرَ مُحَرَّمِ

طلَـبَتْ دُرَاكَ بِعَفْـوِها وبِجَهْـدِها ... أدلـبلَها الـتي عَـصَاكَ وخَـيِّمِ

في حـيثُ إنْ تَعْلَـقْ فَحَـسْبُكَ حـاتمٌ ... أو تَـضطَهِدْ فحَـسِيبُكَ ابـنُ مكـدّمِ

أصـبَحْتَ حـيثُ ثَراكَ أمْـنَعُ مَعْقِـلٍ ... فاسْـلَمْ على الأيامِ واسْلم واسلمِ

ودَعِ العِـدَا يَتَمَرَّسُـوا بِمُمَلَّـكٍ ... فسيـسأمُونَ وويـحُ مَـنْ لم يـسأمِ

يَمَّمْـتُهُ فلقِـيتُ خَيْـرَ مُـيَمَّمٍ ... ورحلْـتُ عـنه فكـانَ غـيرَ مـذمّمِ

ورأيـتُه فـرأيتُ عبـسي رأيـتُهُ ... وإبـاءه لم أنكِـرْ ولم أتـوهَّمِ

وعـرفتُ شِنْـشِنَةً فقلـتُ لـصاحبي: ... قـد كـنتُ أعْـرِفُ هـذه مـن أخْـزَمِ

معلقة عنترة[١]

هلْ غادرَ الشُّعراءُ منْ متَرَدَّمِ … أم هلْ عرفتَ الدَّارَ بعدَ توهُّمِ

أضياكَ رَسْمُ الدَّارِ لمْ يتكلَّمِ … حتى تكلَّمَ كالأصمِّ الأعجمِ

ولقدْ حبستُ بها طويلاً ناقتي … أشكو إلى سُفْعٍ رواكدِ جثَّمِ

يا دارَ عبْلةَ بالجواءِ تكلَّمي … وعمي صباحاً دار عبْلةَ واسلمي

دارٌ لآنسةٍ غضيضٍ طرفُها … طوْعَ العناقِ لذيذةِ المُتبسَّمِ

فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها … فَدَنٌ لأقضي حاجةَ المتلوِّمِ

وتحلُّ عبلةُ بالجِوَاءِ وأهلُنا … بالحزنِ بالصَّمانِ فالمُتثلَّمِ

حُيِّيتَ منْ طَلَلٍ تقادمَ عهدُهُ … أقوى وأقفرَ بعدَ أُمِّ الهيثمِ

حَلَّتْ بأرضِ الزائرينَ فأصبحتْ … عسِراً عليَّ طِلابُكِ ابنةَ مَخْرمِ

علِقتُها عرضاً واقتلُ قومَها … زعماً لعمرُ أبيكَ ليس بمَزعمِ

---

(١) الديوان: ١٣.

ولقد نزلْتِ فلا تظنّي غيرهُ
منّي بمنزلةِ المحبّ المُكْرمِ

كيفَ المزارُ وقد تربّع أهلُها
بعُنيزتين وأهلُنا بالغيْلمِ

إنْ كنتِ أزمعتِ الفِراقَ فإنّما
زمّت ركابُكمْ بليْلٍ مُظْلمِ

ما رَاعني إلا حَمولةُ أهلِها
وسْطَ الدِّيار تسفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ

فيها اثنتانِ وأربعونَ حلُوبةً
سوداً كخافيةِ الغُراب الأسْحمِ

إذْ تستبيكَ بذي غُروب واضحٍ
عذْبٍ مُقَبَّلُهُ لذيذ المَطْعَمِ

وكأنما نظرَتْ بعَيْنَيْ شادنٍ
رشأٍ من الغِزْلانِ ليس بتَوْأمِ

وكأنَّ فأرةَ تاجرٍ بقسيمةٍ
سبقتْ عوارِضَها إليكَ من الفمِ

أو روْضةً أُنُفاً تضمَّنَ نبتَها
غيْثٌ قليلُ الدِّمنِ ليسَ بمَعْلَمِ

جادَتْ عليها كلُّ عيْنٍ ثرَّةٍ
فتَركْنَ كلَّ حديقةٍ كالدِّرْهمِ

سَحّاً وتسكاباً فكلُّ عشيّةٍ
يجْري عليها الماءُ لم يتَصرَّمِ

فَترى الذُّبابَ بها يغنّي وحْدهُ
هزجاً كفِعْل الشّاربِ المترنّم

غَرِداً يسنُّ ذراعهُ بذِراعِهِ
فِعلَ المُكبِّ على الزِّنادِ الأجْذَم

تُمسي وتُصبحُ فوقَ ظهرِ حشيّةٍ
وأبيتُ فوقَ سَراةِ أدهمَ مُلْجَم

وحَشيّتي سَرْجٌ على عَبْلِ الشّوى
نَهْدٍ مَراكِلُهُ نَبيلِ المَحْزِمِ

هل تُبْلِغَنّي دارَها شَدَنيّةٌ
لُعِنَتْ بمَحْرُومِ الشَّرابِ مُصَرَّمِ

خطّارةٌ غِبَّ السُّرى مَوّارةٌ
تَطِسُ الإكامَ بِذاتِ خُفٍّ مِيثَمِ

فكأنّما تطس الإكام عشيّةً
بقريبِ بينِ المَنْسِمَيْنِ مُصَلَّمِ

تأوي له قُلُصُ النَّعامِ كما أوتْ
حِزَقٌ يمانيةٌ لأعجمَ طِمْطِمِ

يتبعنَ قُلّةَ رأسِهِ وكأنّهُ
حَرَجٌ على نعشٍ لهُنَّ مُخَيَّمِ

صَعْلٍ يعودُ بذي العُشَيرةِ بيضَهُ
كالعبدِ ذي الفَرْوِ الطَّويلِ الأصْلَمِ

شَرِبتْ بماءِ الدُّحرُضينِ فأصبحتْ
زَوْراءَ تنفرُ عن حياضِ الدَّيْلَمِ

وكأنما يَنأى بجانـب دفّها الـ
ـوَحشيُّ مـنْ هَـزِجِ العشيِّ مؤوَّم

هِـرٌّ جنيبٌ كلّمـا عطفـتْ لـهُ
غَضبى اتقاهـا باليدَيْن وبالفم

أبقـى لهـا طـولُ السِّفار مُقـرْمَداً
سَنَداً ومِـثْلَ دعـائمِ المتخيِّمِ

بـركتْ علـى مـاءِ الـرِّداع كأنّما
بـركَتْ علـى قَصَبٍ أجشَّ مُهضَّمِ

وكـأن رُبّـا أوْ كُحَـيْلاً مُعْقَـداً
حَشَّ القيانُ بـه جـوانبَ قُمقُـمِ

يَنباعُ مـنْ ذِفْـرَى غَضوبٍ جَسرَةٍ
زيافـةٍ مـثل الفَنـيقِ المُكْـدَمِ

إنْ تُغْـدِ في دُونـي القِنـاعَ فـإنني
طَـبٌّ بأخـذِ الفـارسِ المُستَلئم

أثـني علـيَّ بمـا عَلِمْـتِ فـإنّني
سمْـحٌ مُخـالقتي إذا لم أُظْلَـمِ

فـإذا ظُلِمْـتُ فـإنَّ ظُلمي باسلٌ
مـرٌّ مذاقَـتهُ كَطعـمِ العلْقَـمِ

ولقـد شَـربتُ مـن المُدامةِ بَعدَما
رَكَـدَ الهواجـرُ بالمَـشوفِ المُعْلَـمِ

بـزُجاجةٍ صـفْراءَ ذاتِ أسـرَّةٍ
قُـرنتْ بأزْهَـر في الـشمالِ مُفَـدَّمِ

فـإذا شــربتُ فـإنني مُـستهلِكٌ
مالــي وعِرْضــي وافــرٌ لم يُكلَــمِ

وإذا صَحَوتُ فما أُقصِّرُ عـنْ ندىً
وكمـا علمــتِ شمائلــي وتكرُّمــي

وحَلــيلِ غانيــةٍ تــركتُ مُجــدَّلاً
تمكــو فريــصتُهُ كــشِدْقِ الأعلَــمِ

ســبقتْ يــدايَ لــه بعاجــلِ طَعْــنةٍ
ورشــاشِ نافــذةٍ كلــونِ العَــنْدَمِ

هــلا ســألتِ الخيــلَ يــا ابنةَ مالكٍ
إنْ كــنتِ جاهلــةً بمــا لم تَعْلمــي

إذْ لا أزالُ علــى رِحالــةِ ســابحٍ
نَهْــدٍ تعــاوَرُهُ الكُمــاةُ مُكَلَّــمِ

طــوْراً يجــرَّدُ للطِّعــانِ وتــارةً
يــأوي إلى حَــصِدِ القِسيِّ عَرمــرمِ

يُخبــرْكِ مــن شَــهِدَ الوقيعةَ أنّنــي
أغْشى الوغى وأعِفُّ عند المَغْنمِ

ولقــد ذكــرتُكِ والــرِّماحُ نــواهلٌ
مــنّي وبِــيْضُ الهِنْدِ تقْطرُ منْ دمي

لــوددتُ تقْبيــلَ الــسُّيوفِ لأنهــا
لمعــتْ كــبارقِ ثغــركِ المتبَــسِّمِ

ومــدجّجٍ كــرِهَ الكُمــاةُ نِــزَالَهُ
لا مُمْعــنٍ هَــرَباً ولا مُسْتَــسلمِ

جادتْ لهُ كفّي بعاجلِ طَعْنةٍ

بمثقّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ

برَحِيبَةِ الفَرْغينِ يهْدي جَرْسُها

بالليل مُعْتَسُّ الذِّئابِ الضُّرَّمِ

فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأصَمِّ ثيابَهُ

ليسَ الكريمُ على القنا بمُحرَّمِ

فتركْتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ

يَقْضِمْنَ حُسْنَ بَنانِهِ والمِعْصَمِ

ومِشَكِّ سابغةٍ هَتكتُ فروجَها

بالسَّيفِ عن حامي الحقيقةِ مُعلِمِ

رَبِذٍ يداهُ بالقِداحِ إذا شَتا

هَتّاكِ غاياتِ التِّجارِ مُلَوَّمِ

لمّا رآني قَدْ نَزَلْتُ أُرِيدُهُ

أبدى نواجِذَهُ لغيرِ تبسُّمِ

فطعنتُهُ بالرُّمحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ

بمُهنَّدٍ صافي الحديدةِ مِخْذَمِ

عهدي بهِ مَدَّ النَّهارِ كأنَّما

خُضِبَ اللَّبانُ ورأسُهُ بالعِظْلِمِ

بطلٌ كأنَّ ثيابَهُ في سَرْحةٍ

يُحْذَى نِعالَ السِّبْتِ ليسَ بتوْأمِ

يا شاةَ ما قَنَصٍ لِمَنْ حَلَّتْ لهُ

حَرُمَتْ عَلَيَّ وَلَيْتَها لم تَحْرُمِ

فَبَعَثْتُ جارِيَتي فقلْتُ لها اذهبي
فتجسَّسي أخبارَها ليَ واعلمي

قالتْ: رأيتُ من الأعادي غِرَّةً
والشاةُ مُمكِنةٌ لمنْ هُوَ مُرتمي

وكأنما التفتتْ بِجِيدِ جَدايةٍ
رَشَإٍ من الغِزْلانِ حُرٍّ أرثمِ

نُبِّئْتُ عَمْراً غيرَ شاكِرِ نِعمتي
والكُفْرُ مَخْبَثَةٌ لنفْسِ المُنْعِمِ

ولقد حَفِظْتُ وَصاةَ عَمِّي بالضُّحى
إذْ تَقْلِصُ الشَّفَتانِ عنْ وَضَحِ الفَمِ

في حَوْمةِ الحربِ التي لا تشتكي
غَمَراتِها الأبطالُ غيرَ تَغَمْغُمِ

إذْ يتَّقُونَ بيَ الأسِنَّةَ لم أخِمْ
عنها ولكنّي تَضايَقَ مُقْدَمي

ولقد همَمْتُ بغارةٍ في ليلةٍ
سوداءَ حالِكةٍ كلونِ الأدْلَمِ

لما رأيتُ القومَ أقبلَ جمعُهُم
يتذامرونَ كَرَرْتُ غيرَ مُذَمَّمِ

يدعونَ عنترَ والرماحُ كأنها
أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ

ما زلتُ أرميهمْ بثُغْرةِ نحرِهِ
ولَبانِهِ حتى تَسَرْبَلَ بالدّمِ

فازْوَرَّ مِن وقعِ القَنا بلبانِهِ
وشكا إليَّ بعَبْرةٍ وتحمحُمِ

لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى
ولكانَ لو عَلِمَ الكلامَ مُكلّمي

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقْمَها
قِيلُ الفوارسِ ويكَ عنترَ أقْدِمِ

والخيلُ تقْتَحِمُ الغبارَ عوابساً
ما بين شيْظَمةٍ وأجرد شيْظم

ذُللٌ رِكابي حيثُ شِئتُ مُشايعي
لُبّي وأحْفِزُهُ بأمرٍ مُبْرَمِ

إنّي عَداني أنْ أزورَكِ فاعْلمي
ما قد عَلِمتُ وبعْضَ ما لم تعلمي

حالَتْ رِماحُ ابنَي بغيضٍ دُونَكُمْ
وزَوَتْ جَواني الحربِ مَنْ لم يُجرِمِ

ولقد خشيتُ بأنْ أموتَ ولم تَدُرْ
للحربِ دائرةٌ على ابْنَي ضمْضَمِ

الشّاتِمِيْ عِرْضِي ولم أشْتِمهُما
والنّاذِرَيْنِ إذا لَقِيتُهما دَمي

إنْ يفْعَلا فلَقَدْ تركتُ أباهُما
جَزَرَ السِّباعِ وكلِّ نسرٍ قَشْعَمِ

الأعمى التُطيلي

«اسمه أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة، ينسب من حيث القبيلة إلى قيس، وإلى البلد فيقال التطيلي الإشبيلي، لأن تطيلة موطن أهله، وإشبيلية دار هجرتهم، وله كنيتان تردان في المصادر وهما أبو جعفر وأبو العباس، كان ضريراً ولذلك شهر بلقب الأعمى وورد هذا اللقب مصغراً، أي الأعيمى وهناك تطيلي أعمى آخر يعرف بأبي إسحاق إبراهيم بن محمد، نشأ بقرطبة وسكن إشبيلية أيضاً، واشتهر بالشعر بعد عصر أبي جعفر التطيلي، وعرف بالتطيلي الأصغر تمييزاً له عن التطيلي الأكبر.

أما هذه النسبة «التطيلي» فقد ضبطها الصفدي بضم التاء ثالثة الحروف وفتح الطاء المهملة وسكون الياء آخر الحروف وبعدها لام وياء النسب وتقع هذه المدينة (Tudela) في جوفي وشقة بين الجوف والشرق من مدينة سرقسطة، وبينها وبين سرقسطة، سبعة عشر فرسخاً، ويطيف بجنانها نهر كالش.

وليس في هذا الديوان أية إشارة إلى تطيلة، مما يجعلنا نفترض أن الشاعر لم يحمل من بلده الأصلي إلا النسبة إليه، وأنه ربما ولد في إشبيلية أو هاجر إليها وهو صغير، ولعل الفرض الثاني أقرب إلى الصواب، إذا فهمنا لفظة استوطنتها، في البيت الآتي فهماً حرفياً[1]:

فـبالله اسـتوطنتها قانعـاً بهـا ... ولكـنني سـيف حـواه قـراب

ولكن العمى ترك أثره -ولابد- في شعره، فحد لديه من مجال الوصف القائم على الرؤية، كما قلل من تغنيه بالمغامرة التي ترد على ندرة.

---

(1) انظر القصيدة: ٣، والإشارة في أستوطنها إلى إشبيلية.

وأصبح بسبب هذا الوضع منطوياً على حزن عميق حتى إن راحته الكبرى لتتمثل في تأمل الموت، فهو يقبل على الرثاء، إقبال من يرى فيه ميدانه الصحيح ويطمئن إلى نوع من النظرة الزاهدة التي لا تلبث لديه طويلاً حتى تصطدم بواقع الحياة اليومية وشئونها العاجلة.

ويزيد من شعوره بغيوم الأسى استشعاره للضياع في ميدان الحياة عامة، فهو شاعر مداح، وهو كغيره من المداحين مؤرق النفس بسبب الرزق، ويرى نفسه أداة معطلة إذا لم تستطع أن تثير الرزق من طريق الشعر وتحرك أريحيه الممدوحين.

وكان الرثاء عامة قد سلك في الأندلس قبل التطيلي ثلاثة سبل واضحة، أوضحها تلك الطريق التي تشبه التعزية العامة بذكر فضائل المرثي، والتهويل بما كان لفقده من أثر في القلوب والعيون، وبقوة تأثير المعري وطريقة العرب عامة وجدت طريقان أخريان: أولاهما الاعتبار بزوال الأمم الماضية والأفراد والمشهورين، والثانية: التفلسف في الرثاء، ولم يكثر التطيلي من الطريقة الثانية كما أنه لم ينظم في الأولى سوى قصيدة.

خذا حد ثاني عن فل وفلان لعلي أرى باق على الحدثان

وهي من عيون شعره، حذا فيها حذو ابن عبدون في رثاء بني الأفطس، فتحدث فيها عن فناء كليب ومهلهل وحرب داحس والغبراء وهلاك ابني نويرة وغير هؤلاء، وجمع إلى ذلك كله شدة التفجع على المرثي ولم يقتصر على إثارة العبرة المستمدة من موت الماضين.

وإذا كان التطيلي لم يكثر اللجوء إلى الإشارة التاريخية والوصفية في رثائه، فإنه لم يغفل هذه الناحية في شعره عامة، بل استعان بها في كثير من قصائده، كما استعان بثقافته الأدبية في الاقتباس من الشعراء المشارقة كالمتنبي

والمعـري وزهـير وغيرهم وفي حل أبياتهم واستعارة تعبيراتهم، واعتمد الطريقة الأندلسية في الاتكاء على الأمثال القديمة.

ولعـل العمـى كان ذا أثر في قلة شعر الوصف عند التطيلي، فلم ترد له في الأوصـاف العامـة إلا قـصيدة واحـدة في وصف سحابة ممطرة، ولم يكثر من تـصوير المظاهر المحسوسة إكثاره من وصف شيئين هما: السيف والرمح وهو إلى وصف الأول أميل»[1]

نقل ابن سعيد في المغرب عن النسخة الخطية لابن بسام: «له أدب بارع، ونظـر في الغـوامض واسـع، وفهـم لا يجـاري وذهـن لا يُباري، ونظم كالسحر الحـلال، ونثر كالماء الزلال، جاء في ذلك بالنادر المعجز، في الطويل فيه والموجز، وكـان في الأندلس مسرى للإحسان، ومردًا في الزمان، إلا أنه لم يطل زمانه، ولا امتد أوانه، فاعتُبِط عند ما به اغْتُبِط»[2]

«توفي سنة ٥٢٥»[3]

«ولـيس في ديـوانه مـدائح في أحـد من ملوك الطوائف، فهو يمثل عصر المـرابطين دون سـواه، ويتحدد نشاطه الشعري بعهد علي بن يوسف بن تاشفين الذي كان أميراً للمسلمين من عام ٥٠٠ - ٥٣٧هـ. وقد ذكر الصفدي في نكت الهميان والوافي أن التطيلي توفي سنة ٥٢٥هـ، وأكثر المصادر يشير إلى أنه اعتبط -أي مات شاباً- فإذا لاءمنا بين هاتين الحقيقتين لم نستطع أن نجعل تاريخ مولده قبل عام ٤٨٥هـ»[4]

---

(١) مقدمة الديوان: أ ر ق.

(٢) المغرب في حلى المغرب: ٢/ ٤٥١.

(٣) المغرب في حلى المغرب: ٢/ ٤٥١.

(٤) مقدمة الديوان: هـ.

نبذة عن معلقة عنترة

كانت معلقة عنترة بن شداد ولا زالت تثير إعجاب الشعراء وتبهرهم بما جاءت به من البطولات ولما رسمته من ملامح الفارس العربي في صياغة السهل الممتنع وبما حوته من صور خيالية رائعة وألفاظ تفيض عذوبة وعاطفة صادقة مشبوبة.

وقد تناول هذه المعلقة بالمعارضة كثير من الشعراء، منهم الأعمى التطيلي من عصر الطوائف والمرابطين ثم حازم القرطاجني من عصر الموحدين ثم ابن زمرك من العصر الغرناطي، وسنعرض لكل عمل من هذه الأعمال بالنقد والتحليل ثم نبين مدى تأثر كل منهم بالمعلقة وأيهم كان أجود، وهل كان لوجود سابق أثر في اللاحق وكيف أفاد من ذلك.

وقبل أن نبدأ هذا العمل سنلقي الضوء على أغراض المعلقة ومحتواها.

تقع معلقة عنترة في ستة وثمانين بيتاً على بحر الطويل قافية الميم المكسورة بما توحي به مع حركة الكسر من إصرار وعزم وإلحاح على تأكيد فكرة ما، كما أن الكسر يوحي بالرقة في الوقت نفسه وهذا مما مال إليه مصطفى جواد في معرض الحديث عن حركات القوافي «ويلحق بموسيقى القوافي حركاتها فإن الضمة والكسرة والفتحة أحرف مضمرة إذا أشبعت رجعت إلى أصولها فلذلك يكون لها تأثير بليغ في مقتضى الحال وكل حركة منها تناسب حالاً وتستحب له على غيرها»[1]، واستشهد ببيت الخنساء[2].

---

(1) مجلة أبوللو: م٢، ص ١١٦٠.

(2) الخنساء: الديوان، كرم البستاني، دار صادر -بيروت: ١٠٣.

أفيقـي مـن دموعك واسـتفيقي

وصــبراً إن أطقـت ولم تطيقـي

فيقول إن «بيت الخنساء المتقدم آنفاً المكسور القاف إذا حول إلى هذه الصورة

أفيقن من دموعك واستفيقـا

وصــبراً إن أطقـت ولم تطـيقـا

يبتعد عن الرقة قليلاً لأن القاف رقيقة والفتحة لا توافق رقتها لتضخم رنينها بعكس الكسرة، ثم إذا حُوّل البيت إلى:

ألـيقوا مـن أسـاكم واستفيقوا

وصـبراً إن تطـيقوا ولم تطـيقوا

ابتعدت القاف من الرقة أكثر من ابتعادها عنها بالفتحة»[1]

ثـم لا يلـزم مـصطفى جواد بهذا فهي لا تؤخذ على كونها قاعدة «ولا يلـزم مـن قولـنا هذا أن الضمة تأتي دوماً للخشونة ولا أن الكسرة دائمة للرقة ولا أن الفـتحة لمـا هـو بين لأن الحال تختلف باختلاف الحرف، ولكن أحسن ما يقـال في الـضمة «إنها لا تناسب الرقة لتطابق الشفتين بصوتها وهو إلى الخشونة أميل»[2]

وقـد جـاءت المعلقـة في عدة أغراض تشابكت واشتجرت لتؤدي معنى واحـداً هـو حـق هذا الفارس في الحياة العزيزة الكريمة. استهلها عنترة بالوقوف علـى أطـلال عبلة.. حادثها وهي الصمّاء، وطلب منها أن تجاوبه وهي التي لا تفـصح عـن قـول ولا تـبين، ويـبدو عـنترة في هذا المطلع من المعلقة رقيقاً لين

---

(1) مجلة أبوللو: نفس المجلد نفس الصفحة

(2) المرجع السابق: نفسه.

العطف تنازع نفسه استفهامات ونداءات ودعاوات، فتكشف عن جزعه لفراق ابنة عمه عبلة، واتسع لهذا الغرض اثنا عشر بيتاً من أبيات المعلقة تبعها بأحد عشر بيتاً أخر وصف فيها ركب عبلة وعبلة ظلت معه إلى نهاية المعلقة ومع تنوع أغراضها، فهي محور كينونته ووجوده فكأن المعلقة نظمت لها فنراها تسيطر على خيالاته في جميع أحواله.

هذه المجزوءة من المعلقة تبعها عنترة بوصف لفرسه في بيتين ويعود إليه ثانية في نهاية المعلقة: أما ناقته ووصفه إياها فقد نالت عنده الحظوة الكبرى فيفرد لها ثلاثة عشر بيتاً من أقوى أبيات المعلقة والتي تشير إلى مكانة الناقة في بادية العرب وموضعها من حياتهم، ينقلنا عنترة بعدها إلى الفخر بذاته، ذلك الفخر الذي تسرَّب إلى عديد من أغراض المعلقة..في وصفه للحرب وذكر الأعداء وحتى غزله بعبلة، ويزيد على ذاك فنراه يصف عدوه ويغالي في إظهار قوته وبطولته ليثبت لنفسه قوة أكبر وبطولة أشد، إذ إنه تغلب عليه وقهره. وقد احتلت هذه الفكرة أغلب القصيدة، وعلى مدى اثنين وأربعين بيتاً يفخر بنفسه ويصف الحرب وما قدّم فيها من بطولات تفوق كل خيال، وما أبان عنه من حنكة وشراسة في مواجهة أعدائه أعداء قومه الذين لا يفتئون يستنجدون به، فيصد عنهم الضربات ويذودهم عن المهلكات.

إن هذا المقطع هو الغرض الرئيس من المعلقة والذي يهتم به عنترة اهتماماً بالغاً فهو وسيلته إلى الشرف والسيادة وهو وسيلته إلى قلب عبلة.

ويختم المعلقة على غير ما اعتاد الشاعر الجاهلي أن يختم به قصيدته، فيذكر السبب في إثارة هذه الحروب وهو إغارة ابني ضمضم هرم وحصين أخذاً بثأر أبيهما الذي قتله فيلتمس لهما العذر في توجههما له بالسّب والشتم، وحتى في هذين البيتين الأخيرين يفخر بنفسه العفيفة عن الشتم وهو يفتك بعدوه.

وكما هو ملاحظ، فإن إحساس عنترة بذاته قوي مسيطر غالب على فكره ومشاعره تماماً كإحساسه بحبه وحاجته إلى عبلة. إننا نرى عنترة صادقاً في التعبير عن نفسه بكل ما يتعاورها من أحداث مؤثرة في توجهات الحياة، إنه رجل متمسك بكل حقوقه لا يتصور أنه أعجز من أن يحصل عليها مهما كلفه هذا من تضحيات تعدُّ شرفاً للفارس البدوي؛ فلا معنى للحياة بدون آمال يسعى إلى تحقيقها فالضعف ليس طريقه والهوان والاستكانة ليسا سبيله، جميعها لا مكان لها في عقل هذا الرجل ووجدانه.

هيكل المعارضة:

يبدأ التطيلي معارضته بالفخر بالنفس في منازلة بينه وبين لائمية على وفائه في حبه ويتمنى لو شهدت محبوبته هذه المنازلة التي أدمته لتعلم كيف يكون الوفاء، ثم يصور حبه لها ومعاناته في هذا الحب في مقطع يعتمد على المقابلات بين ما يقدم من أجلها وما يلاقيه من هجر وصد، ثم يوجه لها بعض الحكم التي يريد بها أن تكف عن لومه له بالفقر، ومن هذا المعنى ينطلق إلى مدح ابن الحضرمي إلى نهاية المعارضة والتي جد في مدحه فلم يدع وصفاً نبيلاً محموداً إلا ونعته به.

ولعل الوضع القائم بين المجتمع الإشبيلي من صراعات ومنافسات بين طبقتي الفقهاء والشعراء ومحاولة الطبقة الثانية إثبات ذاتها كي تحقق مستوى أفضل في المجتمع، فلقد ضاع بين الركاب عديد من الشعراء وتعرضوا للفقر فعضّهم بأنياب وطحنهم بضروس؛ مما دعاهم إلى المدح والمجاهرة به وبدون استحياء كما سنرى بعد قليل، نضيف إلى هذا ما كان عليه التطيلي من عمى أخّره عن اللحاق بمقدمة الصفوف فشكا ما يلقاه من إهمال وتأخر مكانة، وربما كان لهذا العمى تأثير مباشر في تأخر شعره عن الوصف الذي يعتمد على الإبصار والمغامرات، التي تعد من أسباب براعة الأوصاف دقة واستكمالاً وطرافة وتشويقاً.

إن هذه المعارضة لم تتمسك بأهداب أغراض معلقة عنترة، فجاءت معارضة لها وزناً وقافية وشيئاً من الصيغ نستطيع أن نحصرها في إطار الشكل دون المضمون، ولكن في الوقت نفسه هناك شعور واحد يجمع بين الشاعرين

التطيلـي وعنترة؛ ولذا أستطيع أن أسبب لاختيار الأعمى التطيلي لهذه القصيدة الجاهلية على بُعد ما بينهما من فروق لكي تكون في هذا القالب هي المعبرة عن تجـربة شـاعرنا التطيلـي وإحساساته، ذاك هو الشعور بالضياع في مجتمع ينتقص أقـدار مـن يـستحقون أن يـرفعوا فـوق الـرقاب، ولأجـل هـذا يقدّمون الكثير ويعانـون الأكثـر، ليس من وضعهم ومكانتهم الاجتماعية والشعور بالتناسي في ظـل هـذه الـصراعات الطبقـية فقـط، إنما أيضاً هو شعور بالإخفاق في حب لا يتمتعون به ولا يهنئون.

مواطن الالتقاء:

وبدايـة للتعـرض للقـصيدتين، نلحـظ أن التطيلـي يبدأ بالفخـر بنفسه وتظهر من أول بيت أنا الشاعر الذي تئن نفسه بظلم من يحيطون به فها هو يبدأ بضمير المتكلم للتعظيم من شأنه:

(أنـا) ثـم يتـبعه باستخدام اسم التفضيل لعقليته وأنه يستطيع أن يغلب عـدوه بوضـوح حجته (أوضح حجة) ثم يظهر ضيقه من عدم تقدير محبوبته له فيأمرها (فاعلمي) وهو أسلوب حاد شيئاً ما أن يستهل به القصيدة؛ ولكنه يفعل هـذا لـيؤكد لهـا معـرفته الدقيقة بأطلالها دون توهم وهو ما يتقابل به معه عنترة الـذي يقـول (فلأيا عرفت الدار بعد توهُّم)، إن التطيلي يثبت ذلك ليؤكد أنه لم ينسها ولم تغب عن مخيلته ولذلك فقد تعرف إليها دون معاناة.

ثـم يطلـب مـنها أن تـشهد بنفـسها هذا النزال بينه وبين لوّامه في حبها وتـراه مـضرجاً في دمائه، وهو في هذا يختلف عن عنترة الذي طلب إلى عبلة أن تأخذ أخبارها عنه ممن شهدوا الحرب مرة من الخيل:

هــلاّ ســألت الخيل يا ابنة مالك

إن كــنــت جــاهــلــة بمــا لم تعلمــي

ومرة من الفرسان:

يخــبرك مــن شــهد الوقــيعة أنــني

أغــشى الوغــى وأعــف عند المغنم

ولعــل التطيلي يدعــو محبوبته إلى هذا لشدة ما عاناه من آلام صدردها وتقليلها من شأن حبه لها.

ثــم هــو يصور معاناة هذا اليوم وشدته الذي نازل فيه لوّامه فكان يوماً أيوم طويلاً فهو آخر يوم في الشهر شديد على نفسه تجشّم فيه من أجلها وتحمل حتى أصبح غريقاً في دماء دموعه من أجل الوفاء لها، وهذا المعنى ما سبقه إليه عنترة وهو الوفاء لها والتذكر الدائم حتى في أشد الأوقات وأخطرها:

ولقــد ذكرتك والرماح نواهــل

منّــي وبــيض الهــند تقطر من دمي

إن حــظ الأعمــى التطيلي من النبل والشهامة والإقدام وصون الصديق والوفاء له وإرخاص المال من أجله حظ وفير أوفر من حظه في الغنى.

يـــا هـــــذه إن الغنى إن تلتــــه	لم أغتــبــط أو فـــــاتني لم أنــــدم
حظـــي مــن الدنــيــا إذا أحرزته	صــون الــصديق لهـا ببذل الدرهم
لِــمَ لا أجــود ولــو بباقــي مهجــتي	لا يــستحق الشــكر من لم يُنعــم

وهذه من المعاني التي تمسك بها عنترة وفخر.

وإذا صحوت فما أقصّر عن ندى

وكما علمــت شمائلــي وتكرُّمي

أغشى الوغى وأعِفُّ عند المغنم

الشاتمي عرضي ولم أشــتمهمـــا

سَــمْحٌ مخالطتي إذا لم أظلــــم

وإذا ما حاولنا استكشاف بعض ملامح البناء في هذه المعارضة ومدى تأثرها بمعلقة عنترة، فلنبدأ ببنية الخيال.

وقد أشار د. الغريب إلى أن ظروف التطيلي لم تمنعه من ترك جملة من الصور لابأس بها. فيقول: «وأحسب أن الأعمى التطيلي، قد نجح في تحقيق التكيف مع ظروفه الخاصة، وخلف لنا عدداً لابأس به من (الصور الشعرية)، وبالأخص في المجال البصري ليثبت لنا مدى قدرته على رسم هذا اللون من (الصور)»[1]

بنية الخيال:

ولعل أهم ما يميز هذه البنية أنها موصولة من بداية القصيدة إلى نهايتها بخيط واحد، فعلى تعدد الصور إلا أنها تسير فيها جميعاً روح واحدة تنسجم مع عاطفة الشاعر فتكسبها وحدة البناء التصويري إن الأسى الذي تصطبغ به صور التطيلي وخيالاته سواء في وصف حالته في لوم اللائمين له، وفي هجر محبوبته وصدها له، وفي فقره وعوزه، وحتى في مدحه للحضرميّ الذي يكشف الشاعر عن سعيه وراء مدحه ونوال عطاياه، وغذّه المسير في سبيل ذلك، أقول إن هذا الخيط الحزين الذي غزل به صوره جميعاً فجاءت منسجمة انسجام الأرواح المتوافقة ومتصلة اتصال اللُّحمة والسُّدى، إنما نراه وقد سكب أحزانه ومعاناته في كل صوره، كل هذا يسير بالبنية التصويرية إلى الوحدة العضوية تؤازها التراكيب والألفاظ، وفي إشارة موجزة إلى هذا الأسى الغائم على وجه التطيلي

---

(1) د. علي الغريب: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب -المنصورة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م: ٣٧.

يقول د. علي الغريب: «ولقد تبدت شخصية الأعمى التطيلي من خلال شعره، حزينة كابية، غلب عليها اليأس، وغيم عليها الأسى والشعور بالضياع»[1]

ولنا أن نلتقط بعض هذه الصور في أغراضها المتعددة. يقول واصفاً يوم نازل لوّامه مدافعاً عن حبه في يوم من أطول الأيام نهاراً وأحلكه ليلاً وقد اصطبغت دموعه بلون الدماء لشدة حرقتها وآلامها فكانت أداة دفاعه أقوى حجة منهم وأصدق:

- جاءوا بلومهم وجئت بأدمعي
لتهلُّ بين معصفر ومعندم

- من عندهم في صدر يوم أيْوَمٍ
ومن الأسى في جُنْح ليل مظلم

إن معاناته لا تقتصر على ذلك الصراع بينه وبين طبقة الفقهاء أو الشعراء أمثاله. بل يتدخل الصراع حتى في تلك المشاعر التي من المفترض أن تسعده في حبه، فليس ثمة ممن حوله وعلى كل مستوى إلا المناهضون له المخالفون الموقعون به.

ثم يمتد الصراع إلى حياته الأسرية فهذه زوجته التي ملت فقره وأخذت توجه له اللوم، فهي الأخرى تختلف معه فكراً؛ فللشاعر فلسفة أخرى في الحظوظ :

طفقت تضج من التواء الدهر بي
وتقول عن عيش مضى فكان لَمِ

حظـــي من الدنيا إذا أحرزته
صون الصديق لها ببذل الدرهم

---

[1] الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي: ٣٨.

ثم هو يتنازع مع الدهر ومع ما أوصله إليه من حالة فقر وحاجة:

وإلى متـــى أدع الـزمان وشـأنه

هـيهات حتى أبلغ ابن الحضرمي

ولـذا فهـو يؤكد صورة الممدوح الكريم المعطاء ويتكئ على هذه الصفة ضمن الصفات التي امتدحه بها:

(وامـــــأله أجـدى واهـب)

(يـا موسـمي من برّه ووفائـــه

مـا يـسترق تـضرعي وتخدُّمي)

(يَمْـنَتُهُ فلقيــــت خير مُيَمَّم)

(في حين إن تُمْلَق فحسبك حاتم)

ولا أستطيع القـول إن ثمـة تـأثيراً لخيالات عـنترة في نـص المعارضـة التطيلـية سـوى تلـك الـصورة التي صور بها محبوبته في غضها البصر عنه فكأن أجفانها عقدت بحبال إلى الجبل:

يـــرنو إلىّ غضيـــضة أجفانـــه فكأنهـــا معقـــودة بـيـــلملم

وهي صورة تذكرنا بفرس عنترة الذي التفت السهام حوله كأنها الحبال تُشد إلى البئر.

يدعـون عــنتر والــرماح كأنهــا أشـــطان بئـــر في لـبان الأدهـــم

وتلاقـي الصورتين في الالتفاف حول الشيء وشدِّه؛ كي تثقل حركته أو تمنعها.

إن الصورة في معارضـة التطيلي تسعى إلى الاكتمال فهي كلية في كثير مـن المواضــع، عـندما يصور لوّامه، ويصور معاناته في حبه، ثم يصور ممدوحه، لكنها في بعض المواضع لا تميل إلى الاستقصاء الذي وجدناه في معلقة عنترة فهو لا يدع شاردة ولاواردة تخص صورة ما إلا وقد أحصاها وجمعها.

فأغلب الظن في تفسير هذا الأمر عند التطيلي، أن الرجل ينتابه شعور بالسأم من وضعه وهذا لا يدعوه إلى الشعور بالاطمئنان والاستقرار إضافة إلى مأساة عماه، فمن في مثل هذا الوضع يصعب عليه الاستقصاء إنما هي إضاءات أو إلماحات.

وإذا جاءت الصورة في معلقة عنترة ممثلة للبيئة البدوية الجاهلية بكل تفصيلاتها وسماتها وأحداثها ومعتقداتها، فإن الصورة عند التطيلي تمثل ذلك تماماً في المجتمع الإشبيلي والتي وظّف لأجلها جميع طاقاته الممكنة، فأبانت عن المستوى الثقافي الذي برز فيه وجه الشرق بملامحه الواضحة من اقتباس لأشعارهم أو حكمهم أو ذكر لأسماء الأقدمين منهم أو أماكنهم واسماء جبالهم ... إلخ. ومن ذلك:

لو أنها بين الحطيم وزمزم (جدار الكعبة)

فكأنها معقودة بيلملم (اسم جبل)

عوضاً بحاشية الرداء المعلم (كناية عن المسالمة)

وتقول عن عيش مضى: فكأن لم (فكأن لم يكن)

وهو من صور الشاعر القديم:

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا

أنيس ولم يسمر بمكة سامر

لولاه كان الفضل للمتقدم (وهو اعتقاد بأن الفضل للمتقدم)

انظر حاشية الديوان، ص ١٦٩

من حيث إن تملق فحسبك حاتم

أو تضطهد فحسبك ابن مكدم

(حاتم معروف في الجاهلية بالكرم)

(ابن مكدم. ربيعة بن مكدم من فرسان العرب في الجاهلية)

انظر الديوان الحاشية ص ١٧١.

يممته فلقيت خير ميمم   ورحلت عنه فكان غير مذمم

وهو من قول المتنبي عندما فارق سيف الدولة ولحق بكافور الإخشيدي[١]:

فراق ومن فارقت غير مذمم   وأمٌ ومَنْ يممت خير ميمم

انظر حاشية الديوان، ص ١٧٢

ويقول التطيلي: فسيسامون وويح من لم يسأم

وهو مستقى من قول زهير[٢]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يَعش   ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم

إلا أننا لا نستطيع القول إن صور التطيلي طالت أو تجاوزت ما جادت به قريحة العبسيّ.

البناء اللفظي:

وعلى المستوى اللفظي، فإن التطيلي لم يقبس من ألفاظ عنترة سوى القليل:

(فاعلمي –فوددت –وخرٌ لليدين وللفم –لا يستحق الشكر من لم ينعم –لم أتوهم –غير مذمم).

---

(١) ديوان المتنبي: ٤٩٣.

(٢) زهير بن أبي سلمى: الديوان، صنعه الأعلم الشنتمري، ت. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية– بيروت، ط١، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م: ٢٥.

الأساليب بين النصين:

وقد استقى التطيلي بعض التركيبات من المعلقة وجعلها متكأً له فأكثر من استخدامها لما تحققه من نغمة موسيقية مؤثرة، منها:

(غير) والتي وردت في المعلقة مرتين: غير تغمغم - غير مذمَّم

فأكثر من استخدامها في صورة النفي بغير مسبوقة بالفعل المضارع ومضافة إلى اسم الفاعل أو اسم المفعول نحو:

فيطول غير مُدافِع

ويقول غير مُراجَع

ويعول غير مُذمَّم

أو يستخدمها مسبوقة بالفعل الماضي ويتقدمها الجار والمجرور

أهدت إليك الوشي غير منمَّنم

وجَلَت عليك السحر غير محرَّم

ورحلت عنه فكان غير مذمَّم

أو يستخدم التعبير بـ (بين) الذي ورد عند عنترة مرتين والذي يدل على الوقوع بين أمرين:

بقريب بين المنسمين مُصَلَّم

ما بين شيظمه وأجرد شيظم

وقد اختاره التطيلي ليبين وقوعه دائماً بين أمرين فتكشف عن حال ما يدور في نفسه من صراع أو في دفاعه عن محبوبته أو للتنوع في معرض مدحه فتارة في بيان مدى بلاغة ممدوحه، وتارة في وصف مدحه له:

يقول التطيلي.

(تنهّل بين معصفر ومعنـدم

لو أنها بين الحطيم وزمـزم

نشوان بين تضرُّع وتظلُّـــــم

خليت بين النائبات وبينـــــه

ينساب بين مُصرَّع ومُجمجم

والفتكُ بين معضَّد ومسهـَّـم)

كمـا يعتمد التطيلي فيما يعتمد من تراكيب المعلقة على بنية النفي والتي تظهر في المعلقة بصورة موفورة ومن ذلك قول عنترة:

(ليس بمزعم- لم ينصرم- لم أظلم- لا مستسلم- لم يكلم- غير تغمغم- لم تُخرم- ليس بتوأم- لم يجرم- لم تعلمي- غير مذمم).

وقد أكثر التطيلي من استعمالها فأكبَّ عليها ومنها:

(لم أعلـم- لم يخطم- لا يفهم- لم أندم- لم ينعم- غير مذمم- لم يثلم- غير محرّم-لم يسأم-لم أتوهم).

ولا يخفى ما للنفي مع تنوع أدواته من أثر في التقرير على انتفاء الصفة.

كـذلك مـن الأبنـية الـتي اسـتعان بهـا عـنترة دون تكلف بنية التجانس ومنها:

(يـتكلم، تكلَّـم- عـبلة، عـبلة- زعمـاً، بمـزعم- أهلها، أهلنا- ذراعه بذراعـه- ظُلمـت، ظلمـي- حَـرُمَت، تُخْرم- بجيد، جداية- شيظمة، شيظم- علمت، تعلمي- الشاتمي، أشتمهما).

وقـد تتبع التطيلي هذه البنية فوفاها حقها في معارضته فجاءت ولها من الآثار الإيقاعية ما سيضم إلى عناصر أخرى بعد قليل، ومن ذلك:

(جاءوا، جئت- جشمت، بجشم- وقفت، وقفة- يوم، أيوم- يرمي، يرتمي- مني منه، كأني كاني- رمين، رمى- عظيمة، الأعظم- أحمى، أحتمى- مستسلم، مسلم- عصمة، المستعصم- طوله، صوله- مغنم، مغرم -فحسبك، فحسبيك- فاسلم، واسلم- فسيسأمون، يسأم- خير، غير- ورأيته، فرأيت- وعرفت، أعرف).

وإذا جاء التضاد في المعلقة بصورة عفوية نستطيع أن نقول وبإقلال شديد بالنسبة لطول المعلقة فإن معارضة التطيلي اعتمدت المقابلة لا التضاد لإبراز حالين أو موقفين وهو ما يتناسب مع طبيعة دوافعه واهتماماته.

- وقنعت منه بظاهر متبسِّم
  وزَوى به عن باطن متجهُم
- حتى إذا لم ألف فيه حيلة
  إن أوم يعم وإن أقل لا يفهم
- يا هذه إن الغنى إن نلته
  لم أغتبط أو فاتني لم أندم
- إن ابن عيسى قد أضاء وأظلموا
  فكأنما هو غرّة في أدهم
- أملي من الدنيا إذا أحرزته
  فعليّ أن أحمي ولي أن أحتمي
- فعفاته من طوله في مغنم
  وعداته من صوله في مَغْرم
- فالسحر بين جنانه ولسانه
  ينساب بين مصرّع ومُجمجم

فكما رأينا القيمة التقابلية التي أبرزت وصورت الشاعر، ما بين وفاء محبوبته وصدها ما بين توسله وتعلقه بها وبين قسوتها عليه، ما بين أخلاقه

وشيمة وبين أذى أيامه، وكذلك ما بين ممدوحه وأعدائه، ما بين من يرضى عنهم ويعفو وبين من يغضب عليهم.

ومما يحسب للتطيلي وامتازت به معارضته حسن التقسيم فلقد أبدع التطيلي تنسيق تراكيبه مما أضاف إلى القصيدة رشاقة وخفة قللت آثار كثرة الجناس الذي قد يُثقل كاهلها، ومن تلك الأنساق الجميلة.. استخدام الجار والمجرور المضاف مع الظرفية الزمانية أو المكانية:

بالكوكب الدري في جنح الدجى

والصارم الهندي في عين الكمى

كذلك استخدام المضارع مع غير المضاف إليها اسم الفاعل أو المفعول:

فيطول غير مُدافِع/ ويقول غير مُراجَع/ ويعول غير مُذمَّم

كذلك تكوينه لهذا التركيب البديع المكوَّن من فعل الأمر مع اسم التفضيل المضاف:

جاوره أقوى طالب/ واساله أجدى واهب/ وامدحه أشرف ضيغم

كذلك الجمل القصيرة المكونة من المصدر + الجار والمجرور:

مرآك في عيني/ وجودك في يدي/ وهواك في قلبي/ وذكرك في فمي

حازم يعارض عنترة[1]

بُشراي أنْ يممتُ خيرَ متيمَّمِ وحططتُ رحلي في أعزِّ مُخيَّمِ

ووجدتُ نارَ هدىً على ليلِ السرى فرَجت لعيني كلَّ بابٍ مبهمِ

فتركتُ خَفْضَ جناحِ عيشٍ أفيحٍ وسريتُ تحت جناحِ ليلٍ أسحمِ

وكأنني لليُمْنِ إذ أسرى به أمتطيتُ صَهوةَ أشقرٍ لا أدهمِ

حتى قَدِمت على مقامٍ عنده بشَّرتُ آمالي بأسعدِ مقدَمِ

ولمحتُ غُرَّةَ قائمٍ مستهللٍ يسطو بصرفِ الحادثِ المتجهمِ

جرّارِ كلِّ كتيبةٍ جرّارةٍ أذيالَها فوقَ القنا المتحطّمِ

في جحفلٍ جمِّ اللغاتِ مُجمْجمٍ بين الفصيحِ لسانُه والأعجمِ

وعصابةٍ مهديَّةٍ متقلدي هنديةٍ كسَنا البروقِ المضرمِ

ما ألبستْ مذ زايلتْ أغمادَها بأكفهم إلا غُموداً من دمِ

كتبتْ على الأعداء رقماً من دمٍ منهم يسيلُ وأدمعٍ كالعندمِ

من كل ساطٍ يومَ بأسٍ أو ندى بالبيضِ بين تبسُّلٍ وتبسُّمِ

يقري الكماةَ ظُبا السيوفِ وتارةً يَقري الضيوفَ ذرى السنامِ الأكومِ

ملكٌ أقام صَغاً العُصاةِ وميلَهُمْ عن كلِّ مطَّردِ الكعوبِ مقوّمِ

ورمى العداةَ بفلِّ غربِ صميمهم عن كلِّ مطرورِ الغُروبِ مصمّمِ

ما يحتمي بالجيش كلا بل به وببأسهِ الجيشُ العرمرمُ يحتمي

قد صيَّر الدنيا اتصالُ أمانِها حرماً بصارمه المُحِلُّ المحرمِ

أن الأمير حمى وحاط حمى الهدى بالرأي والرأيِ السديدِ المبرمِ

فأعدَّ للإسلامِ أنفسَ عُدّةٍ وبنى بناءً ليس بالمتهدّمِ

نيطتْ ولايةُ عهده بسليله وشبيهِه والشبلُ شِبهُ الضيغمِ

---

(1) ديوان حازم: ١٠٤

نفذتْ به تعلو ويستعلي بها   كالسيفِ في كفِّ الشجاع المقْدم

فالدينُ والدنيا معًا قد بُشِّرا   منه لأنوار الهدى بتمَّم

نُصِرَتْ شبيبته ولكنْ عودُهُ   صامٍ على الأعداءِ صُلْب المعْجَم

فسنوهُ مشبهةٌ أنابيبَ القنا   عَدَداً وعسدٌ خلالِه كالأنجم

بأسٌ كما ترمي السماءُ بشُهْبها   وندىً كما تنهلُّ هاطلةُ السُّمى

وإذا أبو يحيى تعاجَلَ والحيا   أزرَت أناملهُ بنَوْءِ المِرْزَم

ملكٌ إلى عليا أبي حفص نمى   أكرِمْ بذاك المُنْتَمَى والمنتمي

من آل عبد الواحد الغرّ الألى   جَبْرُ الكسيرِ بهم ويُسْرُ المُعْدم

هم سكّنوا نَزْوَ الخطوبِ ونظموا   بالعدل ما لولاهم لم يُنْتَظَم

آثارُ هدى فيهم موروثةٌ   وشمائلٌ معروفةٌ من أخزم

وعلا تواصَوا كابراً عن كابرٍ   بتراثهنَّ على الزمانِ الأقدم

صلّى الملائكةُ الكرام عليهمُ   وسقى الغمامُ عظامَ تلك الأعظم

أولى عهدِ المؤمنين المرتضى   لإقامةِ الدينِ الحنيفِ القيِّم

في كل يومٍ أنت موجبُ أنْعُم   تقضي لنا بوجوبِ شكرِ المنعم

رُعِيَ الرعايا منك إذ ريع العدا   بمنيم يقظانٍ وموقظِ نُوَّم

هيهات تعتصمُ الأعادي منكُم   ولو ارتقَوا في مثل رَوْقِ الأعصم

أمطرتهم مطراً كأنَّ ربابَهُ   رِجْلُ الدَّبا يبدو بحقلٍ أقتم

من كلِّ لافظةٍ بما في صدرها   تُمسي وتصبحُ للردى كالقُوَّم

تحنو على أبنائها وتُبيسُنُهُم   كفعالِ ذي الرُّحمى وَمَنْ لم يرحم

ما إن تغادرُ إذ ترنُّ لثكلهم   أمًّا ولوداً غير ثكلى أيِّم

نفذت قِسيُّ النبعِ مثمرةً لكسم   بالنصرِ وهو من النبات الأعقم

أعشت نواظرَهم بروقُ قواضبٍ   يلمعن في زَجَلِ الرعودِ مُزَمْزِم

ومغيرةٍ وجهَ النهار وصدّه   ليست إذا صامَ النهارُ بصيَّم

يخرجنَ من خَلَلِ القَتامِ عليهمُ ... من بطنِ وادٍ أو ثنايا مَخْرِمِ

ويطأنَ أذيالَ السوابغِ مثلما ... عثرَ النسيمُ بجلدةِ ابنِ الأرقمِ

لمست تلمساناً بخشنِ بوائنٍ ... من كلِ نابي الظُّفرِ غيرِ مقلّمِ

ينبيك صارمُه وتعلمُ أنه ... هادٍ إلى رأسِ الكميِّ المعلمِ

عاطي الصفاحَ مدامةً إبريقُها ... بسبائبِ الكتانِ غيرُ مفدَّمِ

فترى الذبابَ بها يغني في الطلى ... هَزِجاً كفعلِ الشاربِ المترنّمْ

ماجتْ بها لججُ الحديدِ محيطةً ... فتركنَ كلَّ حديقةٍ كالدرهمْ

كم مَعْلَمٍ قد غادرتهُ مَجْهلاً ... أو مَجْهَلٍ صَيَّرْتَهُ كالمعلمِ

كم ذاب منهم من فؤادٍ جامدٍ ... عند العظاتِ ومن نجيعٍ منهمي

لولا جميلُ الصفحِ عنهم أصبحوا ... خبراً هناك لمنجدٍ ولمتهمِ

ينشدْ لسانُ الحالِ في أطلالهم ... ما قال حارثُ جرهمٍ في جرهمِ

فجميعُ ما جمعتهم من بعدها ... مُلْقٍ لأمركُم يدَ المستسلمِ

في كلِ يومٍ تنتحيك عقيلةٌ ... عذراءُ من أمِ الفتوحِ المُتْئِمِ

ووفودُ شكرٍ لا تزالُ إليك من ... كلِّ النواحي بالنواجي ترتمي

نعمتْ بكم أرواحُنا فسرى بها ... منا الشحوبُ على الوجودِ المبهمِ

كم قد قطعتُ إليكمُ من قفرةٍ ... يهماءَ في ظلماءِ ليلٍ أبهمِ

وطويتُ كلَّ ملاءةٍ نشرَ الملا ... بعزيمةٍ مثلِ الحسامِ المخذمِ

وبأحرفٍ عُجْمِ النوى أعوادُها ... حتى لقد ضَاهَتْ حروفَ المعجمِ

ورفعتُ أكواري على مرفوعةٍ ... أنسابُهنَّ إلى الجديلِ وشدقمِ

جَشّمتها تقطيعَ جوزِ مفازةٍ ... ما يستبينُ عليه ميسمُ منسمِ

حتى لقد سئمَ التهجدُ والسرى ... من وخدِها لكنها لم تسأمِ

ويممتُ من مجدِ مولانا أبي ... يحيى ابنِ مولانا أعزَّ مُيمَّمِ

أمّتْ نداه عن يقينٍ محقّقٍ ... لرجائهِ لا عن ظنونِ مُرَجَّمِ

زِلتُ المدائحَ والمحامدَ باسمه فوسمتها منه بأحسنِ ميسم
أبكارُ أفكارٍ رخيم لفظها عادتْ لها عُوناً عذارى مُسلِم
أضحتْ عن الزوراءِ أندلسُ بها زوراء تنفر عن حِياض الديلم
تُزرى بحسّانٍ وَحُسنِ مديحهِ في الحارث الجفْنيّ وابن الأيهم
وتغادرُ الشعراءَ تنشد بعدها كُم غادر الشعراء من متردمْ
جمعتْ بديعَ الحُسنِ بين مرصّع ومُصرّعٍ ومقسّم ومسهّم
لا زالتِ الدنيا تُحاطُ برعْيكمُ وتُجادُ منكمْ باللُّها والأنعم
وتبسمت عن كل ثغرٍ للمنى أيامُكُمْ أبدا لكسلُ ميمّم

ترجمة حازم القرطاجني

وذكره المقرى نقلاً عن السيوطي في الطبقات:

«حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري القرطاجني النحوي، أبو الحسن، شيخ البلاغة والأدب.

قال أبو حيان: كان أوحد زمانه في النظم، والنثر، والنحو، واللغة، والعروض، وعلم البيان، روى عن جماعة يقاربون الألف، وروى عنه أبو حيان وابن رشيد، وذكره في رحلته، فقال: حَبْر البلغاء، وبحر الأدباء، ذو اختيارات فائقة، واختراعات رائقة، لا نعلم أحداً ممن لقيناه جمع (مع علم اللسان مع جمع)، ولا أحكم من معاقد علم البيان ما أحكم، من منقول ومبتدع، وأما البلاغة فهو بحرها العذب، والمتفرد بحمل رايتها أميراً في الشرق والغرب؛ وأما حفظ لغات العرب وأشعارها وأخبارها، فهو حَمّاد رواياتها، وحَمّال أوقارها؛ يجمع إلى ذلك جودة التصنيف، وبراعة الخط؛ ويضرب بسهم في العقليات، والدراية أغلب عليه من الرواية.

صنّف: سراج البلغاء في البلاغة، وكتاباً في القوافي، وقصيدة في النحو على روى الميم،ذكر منها ابن هشام في المغني أبياتاً في المسألة الزُّنبورية، وقد ذكرناها في الطبقات الكبرى مع أبيات أخر. مولده سنة ثمان وست مئة، ومات ليلة السبت الرابع والعشرين من رمضان سنة أربع وثمانين وست مئة»[1]

[1] أزهار الرياض: ٣/ ١٧٢.

في رحاب الدراسة النصية

هيكل القصيدة:

تقع القصيدة في أربعة وسبعين بيتاً على بحر الكامل قافية الميم المكسورة، يعارض فيها حازم معلقة عنترة بن شداد ممتدحًا الأمير (أبا يحيى) أحد أمراء الموحدين، وبموازنة بين أغراض القصيدتين نجد حازماً قد استبعد المطلع الغزلي عن مواطن أغراضه على غير عادته. فنراه وقد ولج إلى الغرض الرئيس من القصيدة وهو التوجه بالمديح إلى الأمير أبي يحيى، فلم يبدأ بوصف رحلته إلى الأمير وما عاناه وما عانته راحلته من أجل بلوغ الممدوح، فهذا المقطع أرجأه إلى النهاية، لكنه بدأ مباشرة بوصف بشراه ويُمنه أن وصل إلى مقام ممدوحه ويشغل هذا خمسة أبيات، ثم نراه يمدح أميره ومن يحيطون به من عصابات وكتائب، ثم يعود إلى تخصيص الأمير بالمدح وحده فينعته بالقوة والشجاعة والسطوة والقيادة والكرم إلى غير ذلك من النعوت المناسبة للمقام، ثم هو يمدح ذريته ويفخر بنسبه ويضفي على أعمالهم وأمجادهم مسحة دينية تُصورهم في أعلى مكانة وأعز مقام، وقد امتزج مدح الأمير بمدح من حوله ومن معه، من خلال نسبه ومرباه وكان هذا في واحد وستين بيتاً، ثم ختم القصيدة بما كان يُتبع في مستهل القصائد فوصف معاناة الرحلة ومعاناة ناقته وامتد هذا الوصف ليشغل ثمانية أبيات، أردفهن بستة أبيات في الفخر بشعره وعلو شأنه في النظم علواً يفوق ما لحسان وعنترة من مكانة، ثم عاد ليمتدح الأمير في بيتين اثنين.

وإذا كان حازم قد خالف النهج المعهود للقصيدة الجاهلية والذي تعوده هو نفسه فيقف على الأطلال ويصف الرحلة وما لاقاه في سبيل الوصول إلى الممدوح كي يجزل له العطاء ويغدق، فإن حازماً في ذلك قد أتى صواباً، فالرجل مكانته تأبى عليه أن يسلك مسلك المتمدحين فأثبت عزة نفسه وأعلى من شأن ممدوحه أكثر فهو ليس بحاجة للاستجداء.

بناء المعنى:

وبالرغم من أن حازماً اختار لمدحته قالب المعلقة العنترية إلا أن شعوره بالقومية الأندلسية أبى عليه الاعتراف بالأفضلية لشعراء المشرق، فها هو شعره يذهب بشعر حسّان وأماديحه وتخضع لها أبكار صريع الغواني فنظمه لم يترك لشاعر ما يبدعه.

أبكـار أفكـار رخـيم لفظهـا

عـادت لهـا عـوناً عـذاري مُسْلِم

تـزرى بحسّانٍ وحُسْنِ مديحـه

في الحـارث الجَفْني وابـن الأيهـم

هـذه النعرة الأندلسية يطيح بها ما نلتقطه من قصيدته ذاتها من اقتباس لأشطر شعراء المشرق أمثال حسان بن ثابت الذي تأثر هو الآخر بمعلقة عنترة وله قصيدة على بحرها وقافيتها والتي مطلعها:

لمن منزل عافٍ كأن رسومه   خياعل رَيْط سابريٍّ مُرَسَّم[1]

وإذا كان حازم يرى أن شعره يُذهب بشعر حسان فلابد وأنه قد اضطلع عليه ولكننا مع هذا التفاخر نراه متأثراً بصورة أو بأخرى حيث إن معلقة عنترة

---

(1) حسان بن ثابت: الديوان، ت.د. سيد حنفي حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م: ١٨٠.

وقصيدة حسان كلاهما تحملان الكثير من المعاني التي أوردها حازم في معارضته، ولنقرأ هذه الأبيات لحسان[1]:

فإن كنت لما تخبرينا فسائلي
ذوي العلم عنّا كي تُنبَّي فتعلمي

يخبرك عن أولاد عمرو بن عامر
خبير ومن يسأل عن الناس يعلم

وهي روح عنترية إذ يقول:

ينبيك صارمه وتعلم أنه
هادٍ إلى رأس الكميِّ العلم

ولنقرأ هذين البيتين لحسان[2]:

وما السيد الجبار حين يريدنا
بكيد على أرماحنا بمحرَّم

نبيح حمى ذي العِزَّ حين نريده
ونحمي حمانا بالوشيج المقوَّم

وفي هذا المعنى يقول حازم:

قد صيَّر الدنيا اتصال أمانها
حَرَمًا بصارمه المُجِلُّ المُحْرِم

وأرى أنه كان من الأفضل لحازم أن يكتفي بالفخر بنفسه ولا يدعوه غروره للتعدي على ما كان للسابقين من منازل شرف ورفعه هي في الوقت نفسه أصول آبائه.

---

(1) نفسه: ١٨٦.

(2) نفسه: ١٨٣.

صورة الفخر ووصف الحرب:

كان عنترة البطل الأوحد في المعركة التي أنابه فيها قومه للدفاع عنهم، وكذا نجد حازماً يجعل من ممدوحه الأمير أبي يحيى، فهو الذي تحتمي به جيوشه وليس العكس فحازم رسم لنا هذا الممدوح في صورة الفارس الذي لا نظير له ولا منازع تماماً كما يفضل عنترة أن يرسم صوره وملامحه البطولية. وفي حديث د. فايز الداية عن الدلالة الرمزية وتعديها للمستوى اللغوي المختصر المركب إلى دلالة ذات قدرات خاصة تثير الانفعال والفكر في المواقف الشبيهة، فإنه يرى ضمن عدة من الشخصيات التاريخية، يرى رمز عنترة يتعدى حدود الدلالة اللغوية إلى مساحات رمزية أرحب وأوسع: «إن الحياة الأدبية حفظت مكانة عنترة الرفيعة شاعراً، وظلت أحوال الناس تستعين بملامحه وتصرفاته معيناً على اجتياز العقبات أو الحلم فالبحث عن الحرية والتغلب على القهر والظلم إنما لازمه تصور للفارس يأبى العسف وينتصر بالساعد والتآزر حتى يبلغ غايته. لذلك فإن رمز عنترة صار صاحب حضور لقيم أخلاقية وفكرية فيها ارتباط بانفعالات الإنسان وطموحه، وعلاقاته»[1]

يقول عنترة:

- في حومة الحرب التي لا تشتكي
غمراتها الأبطال غير تغمغم

إذ يتقون بي الأسنة لم أخم
عنها ولكني تضايق مقدمي

[1] د. فايز الداية: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر - دمشق، سورية ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م: ١٧٨

- لما رأيت القوم أقبل جمعهم

يتذامرون كررت غير مذمم

يدعون عنتر والرماح كأنها

أشطان بئر في لبان الأدهم

- ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها

قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

ويتأثر بها حازم فيصف الأمير:

- جرّار كل كتيبة جرّارة

أذيالها فوق القنا المتحطم

- ما يحتمي بالجيش كلا بل به

وببأسه الجيش العرمرم يحتمي

والفخر بالممدوح لا يقتصر عليه فقط في معارضة حازم إنما تحظى عشيرته بفخر ومدح مماثلين؛ وهذا سبب ما نراه من قلة أبيات الفخر بالممدوح كفرد؛ لأن القبيلة شغلت العديد من الأبيات، فهو يستمد مجده من مجد آله ويضيف إلى أمجادهم وعزهم ما يجعله مفخرة لهم.

إن صورة الفارس الأوحد تراجعت في المعارضة ولنقرأ شيئاً من هذه الخاصية عند حازم:

- وعصابة مهدية متقلدي	هندية كسنا البروق المضرم
ما البست مذ زايلت أغمادها	بأكفهم إلا غموداً من دم
- ملك إلى عليا أبي حفص نمى	أكرِمْ بذاك المنتمي والمنتمى
من آل عبد الواحد الغرّ الأُلى	جبر الكسير بهم ويسر المعدم

إلى غيرها من الأبيات.

إن وضـــع الممدوح هنا تختلف تماماً؛ فهو الأمير السيد الذي يفخر بنفسه وبيته فلا حاجة للشاعر أن يخصص الفخر به وحده إنما بنسبه وبيته ومنبته وهؤلاء هـم سبيل إلى رضاه فمجده مجدهم وعزّه عزُّهم سلالة بعضها من بعض.

أما عنترة فحقيق به أن يفخر بذاته ويصرف كل الفخر لذلك. إن شعوره بأنه صانع مجده وفروسيته دفعه إلى هذه الصورة من الفخر فما عاناه في فترة طويلة من حياته وهي التي لم يعترف قومه به فيها أصّلَتْ عنده شعوراً قوياً بالاعتداد بالنفس والاعتماد عليها فلا فضل لأحد عليه فيما هو عليه من قوة وبطولة، وهذان محورا فخره فليس له من المفاخر سواهما، إضافة إلى أن ما بعد العصر الجاهلي أتاح مضامين أخرى للفخر مثل: حماية الدين والذود عن ذماره وبذل الروح في سبيل نشره، ولنقرأ أمثال هذا في قصيدة حازم.

إن الأمير حمى وحاط حمى الهوى
بالرأي والرأي السديد المبرم

فاعـدْ للإســلام أنفـس عُـدَّة
وبنـى بنـاءً لـيس بالمتهدم

كذلك أضحى الفخر بالعدل:

هـم مكَّنوا نزو الخطوب ونظموا
بالعدل ما لولاهم لم يُنظَم

ومن معاني مدحهم أيضاً الصفح والعفو:

لـولا جميل الصفح عنهم أصبحوا
خـبراً هـناك لـنجد ولـتهم

كذلك من إطلالاتنا على المدح والفخر بين القصيدتين فإننا نلحظ المستوى الدلالي للألفاظ، أن هناك لفظة اشترك فيها الشاعران واستعملاها لكنها في كل قصيدة كان لها مدلول يختلف عن الآخر.

عنترة استخدم لفظة (قوم) للتعبير عن من هم حولهم من الأعداء ولم يستخدم لفظة (جيش) وذلك قد أفسره بأنه أراد التقليل من شأنهم، على حين نجد القرطاجني يستخدم لفظة (جيش) للتعبير عن الأعداء ربما ليدل على قوة دولة الممدوح وأن لها جيشاً جحفلاً منظماً قوياً على رأسه الممدوح. ولا نستطيع القول إن لفظة (جيش) لم تكن معهودة في عصر عنترة؛ فقد قالت الخنساء في مدح أخيها صخر

حمّال ألوية هبّاط أودية   شهّاد أندية للجيش جرّار

واعتقد أن عنترة لم يشأ استعمال هذه الكلمة، مع تداولها لينسب المجد والنصر لنفسه فَمَنْ حوله ليسوا أكثر من قبيلة وليس ثمة جيش وليس أعداؤه في جيش، ونحن في قصيدة حازم بصدد مدح أمير دولة كبيرة فلابد وأن يكون لها جيش كبير بعدته وعتاده ونظامه، أما عنترة فإنه بصدد الحديث عن إغارة قبيلة على أخرى فشبه الجزيرة لم تنتظم دولة بما لها من مقومات وأنظمة ولذا أرى أن كلا من الشاعرين أجاد اختيار اللفظ المعبر عن واقعه السياسي.

ولنقرأ من النصين: يقول عنترة:

-إني حفظت وصاة عمّي بالضحى

إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم

- لما رأيت القوم أقبل جمعهم

يتذامرون كررت غير مذمم

وفي معارضة حازم:

- جــرار كــل كتيــبة جــرارة
أذيالهــا فــوق القــنا المــتحطم

- مـا يحتمي بالجيش كـلا بـل بـه
وبيأسـه الجـيش العرمـرم يحتمـي

كـذلك مـن المفاهـيم بـين القـصيدتين في هذا الغرض مفهوم المجد. فما مدى المجد الذي فخر عنترة بتحقيقه؟ وما مدى المجد الذي امتدح به حازم الأمير أبـا يحيى؟ إن المجد الذي حققه الثاني يخرج عن النطاق الشخصي أو القبلي كما هو صنيع عنترة، إنما هو مجد أمة الإسلام، ولنقرأ أبيات حازم:

- فأعــدَّ للإســلام أنفــس عــدَّة
وبنــى بــناء لــيس بالمستهدم

- أوَلَى عهــد المؤمنــين المرتــضى
لإقامــة الــدين الحنــيف القــيّم

- أضـحت عـن الزوراء أندلس بها
زوراء تنفـر عـن حياض الـديلم

البناء التصويري:

وعلـى مـستوى البنـية الخيالـية، فـإن حازماً انفـرد ببعض الصور التي نستطيع القول بأنها من الصور البديعة:

أمطــرتهم مطــراً كــأن ربابــه
رِجْـل الـدُّبا يـبدو بمقـل القـتم

والـصورة هنا تـبين حجم ما وقع على رؤوس أعدائه من أدوات رمي وضـرب فهـي لكثرتها كأنها أولاً مطر غزير من سحابة بيضاء ممتلئة ماءً، ثم إن

هـذا المطر في غزارته كأنه طائفة عظيمة من الجراد تقع على حقل شديد السواد، وهـو هنا أرض المعركة بما تلونت به من قتامة الغبار وانتشاره، ولا يخفى ما لهذه الأعـداد مـن النبال والـرماح والسيوف والسهام وغيرها، وما للجراد من كثرة عـدد يـضرب بها المثل، فالعلاقة واضحة فكلاهما يقضي على ما يقع عليه ولا يبقي منه شيئاً وفي سرعة شديدة.

ونتـبع هـذه الـصورة بأخرى تعد من أجمل ما للقرطاجني من خيالات وهي تقوم على التقابل ونجدها مكرورة في ديوانه:

لغـدت قـسـيُّ النبع مثمـرة لكم

بالنـصر وهـو مـن النبات الأعقم

إن هـذه القسيُّ التي أثمرت نصراً ليست من الأعواد التي تثمر فهي من شجر النبع وهذه مفارقة عجيبة، لقد تحولت في أيدي فرسانه من أعواد عقيمة لا نـتاج لهـا إلى أدوات محققـة للـنصر وذلـك أيـضاً لـصلابتها فمنابتها الجبال استمدت قوتها من ثباتها وشموخها في وجه الزمان كل هذه معان أرادها حازم واستطاع بمهارة أن يجسدها في هذه الصورة المعبرة.

وقفة أخرى عند الخيال الحازمي:

ومغـيرة وجـه الـنهار ومـدُّه ليـست إذا صـام الـنهـار بصيَّم

يخـرجن مـن خَلَـل القـتام عليهم مـن بطـن وادٍ أو ثـنايـا مخـرم

ويطـأن أذيـال الـسـوابغ مثلما عثـر الـنسيم بجلـدة ابـن الأرقـم

فهـذه الأفراس وهؤلاء الفرسان يخرجون مع بداية النهار وعلى امتداده وحتـى بعـد حلـول الليل فإنها تصوم ولا تنقطع عن الإغارة، وهي تخرج على أعـدائها مـن كل مكان لا يُظن خروجهم منه، فيفاجئون أعداءهم، ويدوسونهم دون أن يـشعروا بمقـدمهم كما لو أن نسيماً لامس جلد الحية الناعم. أمثال هذه

الصفات التي أرادها حازم لفرسان ممدوحه صورها في ثوب طريف متقن يدل على عنايته الشديدة بتصاويره كما يدل على قدرة فائقة على تركيب الصورة، ومع هذا المستوى الفائق من الخيال المركب الذي وصلنا من خلال البراعة في استخدام اللون وتشكيله وكذلك الحركة والزمن والإحساس والمفاجأة، وبما لهذه الصورة من تفرد وتميز يحسب للقرطاجني أظهر فيه شخصيته الأندلسية الغنية غنى البيئة التي نبعت منها.

وإذا كانت هناك لمسات لتأثر حازم بصور عنترة وخيالاته التي سنعرض لها فيما بعد، فإنني كنت أتوقع تأثراً أكثر وضوحاً فمعلقة عنترة امتازت ببعض الخيالات التي لا نستطيع ونحن في معرض الحديث عن المعارضات أن نتجاوز الإشارة إليها، فعنترة وحده صاحبها ومن يقرأ له لابد أن يلتفت إلى أمثال هذه الصور، ولابد أيضاً أن يجد لها أثراً في نفسه، ومن هذه الصور الفريدة قوله:

هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالك ... إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الوقيعة أنني ... أغشى الوغى وأعفُّ عند المغنم

ولقد ذكرتك والرماح نواهل ... مِنّي وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها ... لمعت كبارق ثغرك المتبسم

إنها صورة الفارس الرومانسي وهي الصورة التي رسمها عنترة لنفسه على مدار المعلقة: فحبه أمر يصاحبه حتى في أشد الأوقات شدة وأقوى المواقف شراسة، إلا أن قلب هذا الفارس ما يفتأ ينبض بحب عبلة وإن عين هذا الفارس

لما تخايلها صورة الحبيبة فتبعث على الأماني التي يعجب لها أي فارس في موقفه، ويعجب لها أي قارئ يستحضر مشهد الوقيعة وما تصنعه الرماح والسيوف في أجساد الفرسان ثم يفاجئه عنترة بهذه الصورة الرومانسية الجاهلية التي لم يسبقه إليها سابق ولم يلحقه فيها لاحق.

إن عنترة ذلك الفارس الرومانسي لا تتحدد علاقته الرومانسية بابنة عمه وحدها، إنما هو رومانسي مع كل من يتلاصقون معه ويكونون على علاقات وطيدة، إنه فرسه الذي رافقه في سلمه وحربه في حله وترحاله حتى أصبحا وكأنهما أخوان شقيقان صديقان حميمان، حبيبان متجاوبان لنختر أي الأوصاف فالمرجو هنا تصوير ذلك الانسجام والتفاهم والتواصل الذي يصل إلى معرفة لغة الحيوان من نظرته وصوته وحركته.

ما زلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إليّ بعَبْرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمي

أي فارس هذا وأي شاعر الذي يتواصل مع فرسه ويعبر عنه بهذه الدرجة، إنها ملحمة رائعة تجسِّد توحد الفارس والفرس كليهما معاً، هذا التوحد جعل عنترة يترجم أحاسيس فرسه وهو الأعجم الذي لا يبين مقصده لكن دموعه وحمحمته أفصحت عما يشتكي ويعاني، ويتحقق ذلك أيضاً من جانب الفرس فهو طوع يد فارسه يلبي صيحاته ونداءاته ويفهمها جيداً، إن هذا المستوى من المشاعر المتبادلة بين الاثنين لا يتأتى إلا لفارس دءوب على خوض المعارك معتز بفرسه ملازم إياه.

هذه الصورة النادرة كنت أتوقع أن يطير بها حازم محلقاً في سماء الفروسية التي امتدح بها الأمير أبا يحيى وكان أمامه أن ينهل من وردها.

البناء التركيبي:

لقد أذهب حازم بأبرز سمات المعلقة -الرومانسية- وصب مدحه في صورة تميل إلى الجمود الذي مبعثه الافتعال والتصنع باعد بينه وبين حرارة الإحساس، وصدق المشاعر ومما ضاعف هذا الشعور ذهابه بالمطلع الغزلي وبصورة أدق الوقوف على الأطلال، ثم تضافرت عدة من المستويات الصرفية لتحقق الشعور بالمبالغة والتكلف لا في استعمالها إنما الإفراط في هذا الاستعمال، ومن ذلك استخدام صياغة اسم التفضيل:

(اقبح- اسحم- أشقر- أدهم- الأكوم- أنفس- احزم- الأقدم- أقتم- الأعقم-الأرقم-ابهم-الأبهم).

وليس معنى هذا أننا ننفي وجود هذه الصياغة في معلقة عنترة فلقد جاء منها:

(الأصم- الأعجم- الأسحم- الأجذم- الأصلم- الأعلم- ارثم- الأدلم- الأدهم).

ولكن نضيف إليها صيغ الكلمات المضعّفة بهذا الكم الهائل.

(مخيّم- السُّرى- مبِهّم- مخيّم- بشّرت- متهلّل- المتجهّم- جوّار- المتحطّم- مجشّم- تبسّل- تبسّم- مطرّد- مقوّم- مصمّم- بالمتهدّم- تنهلُّ- السُّمى- سكّنوا- ونظّموا- القيّم- نوّم- الرُّمى- أيّم- بصيّم- مقلّم- مقدّم- صيّرنه- السُّهم- جشّمتها- التهجّد- مرخّم- مصرّع- مقسّم- مسهّم).

وهذه الصياغة المضعّفة لانعدمها في معلقة عنترة لكن استخدامه لها لم ينحصر في غرض بعينه كما في المعارضة، ومن ذلك في المعلقة:

(مترذّم- توهّم- يتكلّم- جثّم- المتبسّم- المتثلّم- تربّع- مقبّله- تضمّن- عشيّة- يتصرّم- حشيّة- تبلغنّي- شدنيّة- مصرّم- خطّارة- موّارة –

مصلّم- مخيَّم- مسوَّدم- الثقاهـا- السُّفار- أحسّن- مهضَّم- مقدَّم- أقصَر- تكرُمي- مجدَّلاً- مكلَّم- يجرُد- بمثقّف- مقوَّم- الضُرَّم- ملوَّم- هتّاك- بمهنَّد- فتحسَّسي- يتَّقون- مذمَّم- فازورُّ- مكلَّمي-الشّاتمي).

كذلك من مواطن التأثر على مستوى التراكيب النحوية وبما اشتهرت به بني عنترة في معلقته موضع المعارضة، استعمال الاسم المجرور بحرف الجر مضافاً، ومن مثل ذلك في المعلقة:

(بأرض الزائرين- بمنزلة المحب- بذي ضروب- بعيني شادن- على عبل الشوى- بمحروم الشراب- بذات خفٍّ- بقريب بين- بذي العشيرة- بماء الدحرضين- عن حياض الديلم- بجانب دفّها- من هزج العشيِّ- على ماء الدراج- بأخذ الفارس- كطعم العلقم- بعاجل طعنة- إلى حصد القِسِيِّ- كبارق ثغرك- برحيبة الفرغين- عن حامي الحقيقة- لغير تبسُّم -بجيد جداية- لنفس المنعم- من وضح الفم- في حومة الحرب- في لِبان الأدهم- بثغره نحره- من وقع القنا- على أبي ضمضم).

ونسجل من المعارضة استخدام حازم التركيب نفسه الذي له أثر موسيقي ينبع من ترديد التركيب وتكراره:

(في أعز مخيَّم- على ليل السُّرى- على مقام عنده- بأسعد مقدم- بصرف الحادث- كسنا البروق- بأكفهم- من كل ساط- عن كل معرِّد الكعوب- عن كل مطرور الغروب- بصارمه- بسليله- في كفِّ الشجاع-لأنوار الهدى- بشهبها- بنوء المرزم إلى عليا أبي حفص- من آل عبد الواحد-بتراثهن- لإقامة الدين- في كل يوم- بوجوب شكر المنعم- في مثل روض الأعصم- من كل لافظة- في صدرها على أبنائها- كفعال ذي الرُّحى-لتكلهم- في زجل الرعود- من خلل القتام- من بطن واد- بجلدة ابن الأرقم- من كل نابي

الظفر- إلى رأس الكمِّي- بسبائب الكتَّان- لأمركم- من أم الفتوح- في ظلماء ليل- من وخدها- من مجد مولانا- لرجائه- عن كل ثغر-لكل ميمَّم).

البناء الإيقاعي:

ومن المؤثرات الإيقاعية الاعتماد على بنية الجناس كتركيب صوتي يؤدي دوراً فاعلاً، لكن لنا وقفة وتحفظاً بعد استعراضه، ومن ذلك:

(جناح، جناح- قدمت، قدم- جرار، جرارة-أغمادها، غموداً- تبسل، تبسم- يقرى، يقرى- صميمهم، مصمم- بالجيش، الجيش- يحتمي، يحتمي- حرم، محرم- حمى، حمى- فاعدٌ، عدّه- شبيهه، شبه- تعلو، يستعلي- عدداً، وعد- المنتمي، المنتمي- نظموا، ينظم- كابراً، كابر- عظام، أعظم- موجب، بوجوب- أنعسم، المنعم- رعى، الرعايا، ريع- يقظان، موقظ- ينيم، نوّم- ارتقوا، روق- تعتصم، الأعصم- أمطرتهم، مطراً- الرحى، يرحم- لثكلهم، ثكلى- النهار، النهار- تعلم، المعلم- معلم، كالمعلم- مَجْهلاً، مَجْهَل- جرهم في جرهم- النواحي، بالنواجي- ملاء، الملا- عجم، المعجم- الرأي، الرعى- ميسم، منسم- سئم، تسأم- تيممت، ميمم- أبكار، أفكار- يحسّان، وحسن- مرصّع، مصرَّع- مقسّم، مسهَّم).

وكما هو ملاحظ من هذا العرض أن كثيراً من الجناس الذي ورد في المعارضة ما هو إلا تكرار للألفاظ لا يضيف إلى المعنى شيئاً، بل نستطيع أن نعتبره ثقلاً وعبئاً على متن المعارضة وبذلك خرج عن الاعتدال والعفوية، إن كل تجنيس يأتي به حازم ليس تكلفاً لكن تكراره بهذه الصورة المتلاحقة يشكل ثقلاً على الأذن يترك انطباعاً بالتكلف.

وتنضم بنية التضاد إلى تلك المستويات من الأبنية التي تشارك في التشكيل الإيقاعي للمعارضة.

وقد استعان بها حازم لإظهار مكانة ممدوحه وقدرته وفضله ولنقرأ هذا في الأبيات الآتية:

- وكأنني لليمن إذ أسرى به
أمطيت صهوة أشقر لا أدهم

- ولمحت غرة قائم مستهلل
يسطو بصرف الحادث المتجهم

- في جحفل جمِّ اللغات مجمع
بين الفصيح لسانه والأعجم

- من كل ساط يوم بأس أو ندى
بالبيض بين تبسُّل وتبسُّم

- قد صيَّر الدنيا اتصال أمانها
حرماً بصارمه المُحِلِّ المحرم

- ما يحتمي بالجيش كلاً بل به
وببأسه الجيش العرمرم يحتمي

لقد أجاد حازم استخدام التضاد والتقابل فجاء كل في موضعه مؤثراً موظفاً أجود توظيف، كما تحقق من خلال قراءة الأبيات السابقة والتي تدور كلها في فلك أميره أبي يحيى الذي صوره حازم أميراً فارساً له من السطوة والقدرة والجرأة ما يجندل به أعداءه أعداء دولته، وتقابلها صورة ذات الأمير الجواد الكريم الهش في وجوه رعاياه.

وإذا انتقلنا إلى معلقة عنترة فإنا نراه قد يضطر إلى الإكثار من هذا الاستعمال التقابلي حيث إن ظروف الرجلين مختلفة، فعنترة لا يمدح إنما يفخر بنفسه ولم يلجأ إلى هذه الصياغة إلا عندما أراد أن يعبر عن حاله في مجيء الليل عليه ويقارن بينه وبين حال محبوبته:

تمسي وتصبح فوق ظهر حشية

وأبيت فوق سراة أدهم ملجم

وهكذا يسترق قلبها ويعظم صورته في عينها.

وفي موضع آخر يطلب منها أن تسأل عن فروسيته وفعله بأعدائه إن لم تكن تعلم:

هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

ثم هو يظهر صورته فارساً عف اللسان ويفخر بأن يتصف بهذه الصفة:

الشاتمي عرضي ولم أشتمهما

والناذرين إذا لقيتهما دمي

نماذج أخرى للتناص:

ليس بخاف إذن مدى تأثر حازم في أساليبه بمعلقة عنترة ولجوئه إلى أساليب بعينها يستعين بها على أداء معانيه مدللاً بذلك على إعجابه بمثل هذه الأداءات التي ارتآها الأنسب لما أراده، ونستطيع أن نختتم هذه الصورة بدليل آخر يتمثل في استعارة أشطر تامة من المعلقة ليضمنها المعارضة فيتمم معناه ولا يرى أفضل منها متمماً:

- فترى الذباب بها يغنى في الطلى

هـزجاً كفعـل الشـارب المـترنمْ

ماجـت بهـا لجـج الحديـد عـيطـة

فتركــن كـل حديقـة كالـدرهمْ

بـيد أن حازمـاً نقـل وصـف عنترة لرائحة فم عبلة برائحة الروضة التي عـدّد صـفاتها ونقلـها حـازم إلى وصـف الحـرب، فالذباب في الروضة هو تلك الحشرة الـتي تطـرب وتترنم كالشارب الهزج، أما الذباب في معارضة حازم فهو أسـنة الـرماح تعمـل في الرقاب هزجة مترنمة بما تحدثه من تقتيل، والصورة عند عـنترة في قوله «تركن كل حديقة كالدرهم» في تلألؤها عندما نزل المطر عليها، لكـن حازمـاً يـنقل هـذه الصورة إلى الحرب ولمعان السيوف في هذا زخم فترى ساحة المعركة تلمع كالدراهم الفضية اللامعة البارقة.

وفي نقل آخر لأشطر عنترة نقرأ لحازم:

اضـحت عـن الـزوراء اندلس بها

زوراء تنفـر عـن حـياض الـديلمْ

وحـازم يـصور الأنـدلس وقد امتدحها بقصيدته التي باعدت بينها وبين أعـدائها؛ لمـا ضـمنها مـن أمجاد أميرها وصفاته التي خلده وخلدها بها فاستعان بوصـف عنترة لناقته بأنها تشرب من ماء قبيلته لا ماء الأعداء، وفي هذا ما يدل علـى اتـساع سـطوتهم وبـسطة نفـوذهم الـذي يجعل الناقة ترعى وتروى على مساحات شاسعة.

لقـد جعـل حـازم مـن شـعره، أداة دفاع عن الأندلس وحماية لها يجعلها بعيدة عن نوال الأعداء ثم يستمر في الفخر بأشعاره فيقول:

وتغـادر الـشعراء تنـشد بعدهـــا

كـم غـادر الـشعراء مـن مـتردَّمْ

ولكن القرطاجني يقلب معنى عنترة بإبداله (هل) بـ (كم) وهو احتجاج علـى هـذه الفكـرة التي تبناها عنترة وهي أن الشعراء لم يبقوا معنى إلا وسبقوا إلـيه، لكـن صاحب المعارضة يثبت غير ذلك فما زال هناك الكثير لما يُقال ولمن يقول.

يبقـى لنا في ختام تناول هذه المعارضة بالبحث أن نقف عند آثار شعراء جاهليين آخرين تركوا بصماتهم على أبيات هذه المعارضة، ولنبدأ بقول حازم:

هـيهـــات تعتصم الأعادي منكم

ولـو ارتقوا في مثل روق الأعصمْ

فإنه مأخوذ من بيت زهير[1]:

ومـن هـــاب أسباب المنية يلقها

ولـو رام أســباب الـسماء بـسُلَّم

ولحازم أيضاً قوله:

أثـت نـــــداء عـــن يقين محقَّق

لـرجالـــه لا عن ظنــــون مُرَجَّم

وهو مستوحى من بيت زهير[2].

ومـا الحـربُ إلا مـا علـتم وذقتمُ

ومـا هـو عنها بالحديـــث المُرَجَّم

---

(1) ديوان زهير: ٢٧

(2) نفسه: ١٨.

ولحازم أيضاً قوله:

يشدو لسان الحال في أطلالهم
ما قاله حارث جرهم في جرهم

وقد ذكرهم زهير[1].

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله
رجال بنوه من قريش وجرهم

وجرهم أمة قديمة كانوا أرباب البيت قبل قريش لعله يشير إلى قول عمرو ابن الحارث الجرهمي.

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا
أنيس ولم يسمر بمكة سامر

بل نحن كنا أهلها فأزالنا
صرف الليالي والجدود والعواثر[2]

ولم تك بصمة زهير الوحيدة على معارضة حازم، فلنقرأ قوله:

ونادوا بنات النبع بالنصر اثمري
ولا تبعدينا من جناك المعلل

ورأيت أنه مأخوذ من قول امرئ القيس[3].

فقلت لها سيري وأرخي زمامه
ولا تبعديني من جناك المعلل

---

(1) ديوان زهير. ١٤.

(2) ديوان حازم القرطاجني: ١٠٧

(3) ديوان امرئ القيس: ٣٥.

ابن زمرك يعارض عنترة[1]

أَلِلَمحةٍ من بارقٍ مُتبسِّمِ ... أرسلتَه دَمعاً تضرَّجَ بالدَّمِ

ولِنفحةٍ تهفو ببانات اللِّوَى ... يهفو فؤادُك عن جوانحِ مُغرَمِ

هي عادةٌ عُذريةٌ من يومِ أنْ ... خُلِقَ الهوى تعتادُ كلَّ متيَّمِ

قد كنتُ أعذِلُ ذا الهوى من قبلِ أنْ ... أدري الهوى واليومَ أعذِلُ لُوَّمي

كَمْ زفرةٍ بينَ الجوانحِ ما ارتقَتْ ... حَذَرَ الرقيبِ ومدامعٍ لم يَسجُمِ

إنْ كان واشي الدَّمعِ قد كتَمَ الهوى ... هيهاتَ واشي السُّقمِ لمّا يَكتُمْ

ولقد أجَدَّ هوايَ رَسْمٌ دارِسٌ ... قد كادَ يَخفَى عن خفيِّ توهُّمِ

وذكرتُ عهداً في حِماه قد انقضى ... فأطلتُ فيه تردُّدي وتلوُّمي

ولَرُبَّما أشجَى فؤادي عنده ... ورقاءُ تنفُثُ شجوَها بترنُّمِ

لا أخرَبَ اللهُ الطُّلولَ فطالما ... أشجَى الفصيحَ بها بُكاءُ الأبكمِ

يا زاجرَ الأظعانِ يحفِزُها السُّرَى ... قِفْ بي عليها وقفةَ المُتلوِّمِ

لِتَرى دُموعَ العاشقين برسمِها ... حُمْراً كحاشيةِ الرِّداءِ المُعلَمِ

دِمَنٌ عَهِدتُ بها الشَّبيبةَ والهوى ... سَقياً لها ولعهدِها المُتقدِّمِ

وكَتيبةٍ للشَّوقِ قد جهَّزتُها ... أغزو بها السُّلوانَ غزوَ مُصمِّمِ

ورفعتُ فيها القلبَ بَنْداً خافقاً ... وأريتُ للعُشّاقِ فَضْلَ تهيُّمِ

فأنا الَّذي شابَ الحماسةَ بالهوى ... لكنْ مَنْ أهوَى مُضايِنُ مقدَمي

فطعنتُ مِنْ قَدِّ القَوامِ بأسمَرٍ ... ورُميتُ من غُنجِ اللِّحاظِ بأسهُمِ

يا قاتلَ اللهُ الجُفونَ فإنَّها ... مَهما رَمَتْ لم تُخطِ شاكِلَةَ الرَّمي

ظَلَمَتْ قَتيلَ الحُبِّ ثم تبيَّنَتْ ... للسُّقمِ فيها فَترةُ المُتظلِّمِ

---

(1) ابن زمرك: الديوان، تحقيق محمد توفيق، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧م: ٤٨٣، وكذلك في أزهار الرياض: ٢/ ٦٠.

يا ظبيةً سنحتْ بأكنافِ الحِمَى   سُقِيَ الحِمى صوبَ الغمامِ المُسْجَمِ

ما ضرَّ إذ أرسلتِ نظرةَ فاتكٍ   ألّا لوْ عَطَفْتِ بنظرةِ المُتَرَحِّمِ

فرأيتِ جسماً قد أصيبَ فؤادُه   مِنْ مقلتيكِ وأنتِ لَمْ تتألمي

ولقد خشيتُ بأن يُقادَ بجُرحِه   فوهبتُ لحظَكِ ما أحلَّكِ مِنْ دمي

كَمْ خُضْتُ دونكِ مِنْ غِمارِ مَفازةٍ   لا تهتدي فيها الليوثُ لمَجثِمِ

والنجمُ يسري من دُجاه بأدهَمٍ   رَحْبِ المُقَلَّدِ بالثريا مُلْجَمِ

والبدرُ في صَفحِ السماءِ كأنّه   مرآةُ هندٍ وسْطَ لُجٍّ ترتمي

والزُّهْرُ زَهْرٌ والسماءُ حديقةٌ   فُتِقَتْ كمائمُ جُنْحِها عَنْ أنجُمِ

والليلُ مُرْتَدُّ الجوانحِ قد بَدا   فيه الصباحُ كغُرّةٍ في أدهَمِ

فكأنما فَلَقُ الصباحِ وقد بدا   مَرأى ابنِ نصرٍ لاحَ للمُتَوَسِّمِ

مَلِكٌ أفاضَ على البسيطةِ عدلَهُ   فالشاةُ لا تخشى اعتداءَ الضَّيْغَمِ

هو مُنتهى آمالِ كلِّ مُوفَّقٍ   هو مَوْرِدُ الصادي وكنزُ المُعْدِمِ

لاحتْ مناقبُهُ كواكبَ أسعُدٍ   فرأت مَلامحَ نورِه عينُ العَمِي

ولقد تراءى بأسُه وسَماحُه   فأتى الجلالُ من الجمالِ بتوأَمِ

مِثلَ الغمامِ وقد تضاحكَ برقُه   فأفادَ بينَ تجهُّمٍ وتبسُّمِ

أنسى سَماحةَ حاتمٍ وكفاكَ في   يومِ اللقاءِ ربيعةَ بنَ مُكَدَّمِ

سِيَرٌ تسيرُ النيّراتُ بهَديِها   وتُعيرُ عَرْفَ الروضِ طِيبَ تنسُّمِ

فالبدرُ دُونكَ في عُلاً وإنارةٍ   والبحرُ دُونكَ في ندًى وتكرُّمِ

ولكَ القِبابُ الحُمْرُ تُرفَعُ للندى   تُثوَى العمائمُ تحتها كالأنجُمِ

يُذكَى الكِباءُ بها كأنّ دُخانَه   قِطَعُ السحابِ بجوِّها المتغيِّمِ

ولكَ الموالي السُّمْرُ تُشرَعُ للعِدا   فتخرُّ صرعى لليدَيْنِ وللفمِ

ولكَ الأيادي البيضُ قد طَوَّقْتَها   صِيدَ الملوكِ ذوي التلادِ الأقدمِ

ثُمّ يُقِرُّ الحاسِدُونَ بفضلِها   والصُّبحُ ليسَ ضياؤه بمُكَتَّمِ

وَرِثَ السَّماحةَ عن أبيهِ وجدِّهِ ‏ ‏ ‏ نالأكرمُ ابنُ الأكرمِ ابنِ الأكرمِ

نقلوا المعاليَ كابراً عن كابرٍ ‏ ‏ ‏ كالرُّمحِ مُطَّرِدِ الكُعوبِ مُقَوَّمِ

وتسنَّموا رُتَبَ العَلاءِ بحقِّها ‏ ‏ ‏ بأبٍ وجَدٍّ في الخلافةِ وابْنِمِ

يا آلَ نصرٍ أنتمُ سُرُجُ الهُدَى ‏ ‏ ‏ في كلِّ خَطْبٍ قد تَجَهَّمَ مُظْلِمِ

الفاتحون لكلِّ صعبٍ مُقْفَلٍ ‏ ‏ ‏ والفارجون لكلِّ خطبٍ مُبْهَمِ

والباسِمون إذا الكُماةُ عوابسٌ ‏ ‏ ‏ والمُقْدِمُون على السَّرَّادِ الأعظمِ

أبناءُ أنصارِ النبيِّ وحِزْبِهِ ‏ ‏ ‏ وذوي السوابقِ والجِوارِ الأعصَمِ

سَلْ عنهمُ أُحُداً وبَدْراً تُلْفِهِمْ ‏ ‏ ‏ أهلَ الغَناءِ بها وأهلَ المَغْنَمِ

وبفتحِ مكَّةَ كَمْ لَهُمْ في يومِهِ ‏ ‏ ‏ بلواءِ خيرِ الخلقِ من مُتَقَدَّمِ

أقسمتُ بالحَرَمِ الأمينِ ومكَّةٍ ‏ ‏ ‏ والرُّكْنِ والبيتِ العتيقِ وزَمْزَمِ

لولا مآثِرُهم وفضلُ عُلاهُمُ ‏ ‏ ‏ ما كان يُعْزَى الفَضْلُ للمُتَقَدِّمِ

ماذا عسى أُثْني وقد أثنت على ‏ ‏ ‏ عَلْيائهم آيُ الكتابِ المُحْكَمِ

يا وارثاً عنها مآثِرَها التي ‏ ‏ ‏ قد شُيِّدَتْ للفخرِ أشرفَ مَعْلَمِ

يا فَخْرَ أندلسٍ لقد مَدَّتْ إلى ‏ ‏ ‏ عَلْياكَ كَفَّ اللائِذِ المُتَعَصِّمِ

أما سُعُودُكَ في الوَغَى فتكفَّلَتْ ‏ ‏ ‏ بسلامةِ الإسلامِ فاخلُدْ واسْلَمِ

وأبيتَ هذا الثغرَ وهو على شفًى ‏ ‏ ‏ فشفيتَ مُعْضِلَ دائِهِ المُستحكِمِ

ورَعَيْتَهُ بسياسةٍ دارتْ على ‏ ‏ ‏ مُخْتَطِّهِ دَوْرَ السِّوارِ بمِعْصَمِ

كم ليلةٍ قد بِتَّ فيها ساهراً ‏ ‏ ‏ تُهْدِي الأمانَ إلى العيونِ النُّوَّمِ

يا مَظْهَرَ الألطافِ وهْيَ خفيَّةٌ ‏ ‏ ‏ ومَهَبَّ ريحِ النَّصرِ للمُتَنَسِّمِ

لله دَرُّ مسالِكِكَ التي آثارُها ‏ ‏ ‏ سِيَرُ الرِّكابِ لمُنْجِدٍ أو مُتْهِمِ

ما بعدَ يومِكَ في المواسمِ بعدما ‏ ‏ ‏ أتبعتَ عيدَ الفطرِ أكرمَ موسمِ

وافتكَ أشرافُ البلادِ بيومِهِ ‏ ‏ ‏ من كلِّ نَدْبٍ للعُلا مُتَسَنِّمِ

صرفوا إليكَ رِكابَهُمْ وتيمَّموا ‏ ‏ ‏ من بابِكَ المُنْتابِ خيرَ مُيَمَّمِ

وتبوّءوا منه بدار كرامة   فالكلّ بين مقرّب ومُنَعَّم
ودّت نجومُ الأفق لو نَزَلَتْ به   لتفوز فيه برتبة المستخدَم
والروضُ مختالٌ بحُلّة سُندسٍ   من كل مُوَشّىً الرقوم مُنَمْنَم
ورياحُه نَسَمَتْ بنشرٍ لطيمةٍ   وأقاحُه بَسَمَتْ بثغرٍ مُفَلَّم
وأرَيْتَنا فيه عجائبَ جَمّةً   لم تجرِ في خَلَدٍ ولم تُتَوَهَّم
أرسلتَ سَرْعان الجياد كأنّها   أسرابُ طيرٍ في التَّنوفة حُوَّم
مِنْ كلّ مُنْحَفِزٍ بخطفةِ بارقٍ   قد كاد يَسبق لمحةَ المتوهِّم
طِرْفٍ يَشُكّ الطَّرْفُ في اشتباته   لكأنّه ظَنٌّ بصدرِ مُرَجِّمِ
ومسافرٍ في الجو تحسب أنّه   يَرقى إلى أوج السماء بسُلَّم
رامَ استراقَ السمع وهو مُمَنَّع   فأصيب من قُضُب العِصِيّ بأسْهُم
رَجَمته مِنْ شُهُب النِّصال حواصب   لولا تعرُّضه لها لم يُرجَم
ومُدارة الأفلاك أعجزَ كُنْهُها   إبداعَ كلّ مهندسٍ ومُهَندِم
يَمشي الرجالُ بجوفها وجميعُهم   من مُستوى قَدَمَيْه لم يتقدّم
ومُنَوَّعِ الحركات قد ركب الهوا   يمشي على خيطٍ به مُستوهَم
فإذا هَوَى مِنْ جَوّه ثم استوى   أبصرتَ طيرًا حَلّ صورةَ آدمي
يَمشي على قُنَنِ الرِّشاء كأنّه   لبه مُساوِرُ ذابلٍ أو أرقم
وإليك من صَوبِ العقول عقيلةً   وقفتْ ببابك وقفةَ المترجِم
ترجو قبولك وهو أعظم مِنحةٍ   فاسمحْ به خُلِّدتَ مِنْ مُتكرِّم
طاردتُ فيها وصفَ كلّ غريبة   فنظمتُ شاردةَ الذي لم يُنظَم
ودعوتُ أربابَ البيان أُريهم   كَمْ غادر الشعراء مِنْ مُتَرَدَّم
ما ذاكَ إلا بعضُ أنعُمِك التي   قد علّمتْنا كيفَ شُكرُ المُنعِم

ترجمة ابن زمرك

«محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن محمد بن يوسف بن محمد الصّريحي، يكنى أبا عبد الله، ويعرف بابن زمرك من شرق الأندلس.

ابن زمرك الغرناطي مولده في الرابع عشر من شوال ثلاث وثلاثين وسبعمائة»[1]

وقد وصفه لسان الدين: «هذا الفاضل صدر من صدور طلبة الأندلس وأفراد نجبائها، مختص بقبول، هش، خلوب، عذب الفكاهة، عظيم الانطباع، شره المذاكرة، فطن بالمعاريض، حاضر الجواب»[2]

ومن وصف شعره «وشعره مترام إلى نمط الإجادة، خفاجي النزعة، كَلِفٌ بالمعاني البديعة، والألفاظ الصقيلة، غزير المادة»[3]

---

[1] ترجمته من الإحاطة: ٢/ ٣١٤.

[2] الإحاطة: ٢/ ٣٠١.

[3] نفسه: ٢/ ٣٠٣.

وإذا علمنا أن الأعمى التطيلي من عصر الطوائف والمرابطين والذي عاش في الفترة ما بين (٤٨٥ - ٥٢٥) وله معارضة لعنترة التي سبق وتعرضنا لها في بداية هذه المجموعة، والتي تلتها معارضة حازم القرطاجني من عصر الموحدين والذي عاش في الفترة ما بين (٦٠٨ - ٦٨٤) ثم جاء ابن زَمْرَك من العصر الغرناطي دولة بني الأحمر والذي ولد عام ٧٣٣ وقد عارض المعلقة نفسها لعنترة، فمن المؤكد أن جميعهم تأثر بالآخر خلفاً عن سلف.

ولذا نجد ابن زمرك يمزج بين تأثره بعنترة العبسي في معلقته وبين الأعمى التطيلي في معارضته له، فمعارضة ابن زمرك نهلت من الأصل ومن المعارضة الأولى التي كان لها سبق المعارضة لمعلقة عنترة قبل معارضة القرطاجني، وهكذا نرى المعارضة الأخيرة ذخرت بعديد من جوانب التأثر التي أغنت القصيدة وأثرتها باعتبارها عارضة القرن السابع.

ونجد هذا الأثر متمثلاً في النسق الموسيقي والقالب الإيقاعي وتلك الصور، والتي سنسجل منها قول ابن زمرك:

فأنا الذي شاب الحماسة بالهوى

لكنْ مَنْ أهوى مضايق مُقْدَمي

وهي من قول عنترة:

إذ يتَّقون بي الأسنة لم أخِمْ

عنها ولكني تضايق مُقْدَمي

وكما نلحظ أن ابن زمرك نقل فخر عنترة إلى وصف حبه وغزله.

كذلك قول ابن زمرك.

وتلك العوالي السُّمر تُشْرَع للعدا

فتخرُّ صرعى لليدين وللفم

وهي صورة مأخوذة من قول عنترة:

هِبَوٌ تجيبُ كلّما عَطفتْ له

غضبى اتقاها باليدين وبالفم

وقد نقل فيها ابن زمرك صورة الناقة عند عنترة إلى أعداء الممدوح، الذين ينقادون له طائعين.

كذلك بيت ابن زمرك.

نقلوا المعالي كابراً عن كابر

كالرُّمْح مُطَّرِد الكُعوب مُقَوَّم

وهي من قول عنترة:

جادت له كَفّي بعاجل طَعْنَةٍ

بمثقّفٍ صَدْقِ الكُعُوب مُقَوَّم

ونقل ابن زمرك وصف طعنة عنترة إلى عدوه وكيف أنها نافذة كالرمح المستقيم الصلب وقد أبدل ابن زمرك (بمثقف) بـ (كالرمح) وهي تحمل المعنى نفسه ويصف بهذا التعبير قوم الممدوح أنهم يتوارثون الأمجاد واحداً بعد الآخر في تصميم وجدية وقوة وسرعة كرمح عنترة حين ينفذ إلى صدر عدوه.

كذلك قول ابن زمرك:

ودعوت أرباب البيان أريهم

كم غادر الشعراء من متردَّمْ

وهي صورة أخذها جميع من عارضوا هذه المعلقة. ومن مظاهر تأثره بصور عنترة ما وصف به خيل الممدوح فتأثر بوصف عنترة خيله.

يقول ابن زمرك:

أرسلت سرعان الجياد كأنها
أسراب طير في التنوفة حُوَّم

من كل منحفرٍ بخطفة بارق
قد كاد يسبق لمحة المتوهِّم

وهذه ركاب عنترة طائعة لأمره يحفزها فتنطلق حيث يشاء:

ذللٌ ركابي حيث شئت مشايعي
لُبّي واحفزه بأمرٍ مُبْرَم

وإذا كان ابن زمرك في هذه المعارضة تمثل الرومانسية التي اتصف بها عنترة وامتازت بها معلقته التي ندر أن نلمحها في تلك القصائد التي عارضها: فإن هذه الرومانسية بانت وتلونت بها تلك المقدمة الغزلية الرائعة التي مزج فيها عاطفته المشوقة إلى الحبيبة، وبين ولعه بالطبيعة الأندلسية الساحرة، انظر له في قبسات تومض بالرومانسية:

- أ للمحة من بارق متبسِّم ... أرسلته دمعاً تضرَّج بالدم
- ولنفحة تهفو ببانات اللِّوى ... يهفو فؤادك عن جوانح مُغْرَم
- هي عادة عذرية من يوم أن ... خُلِق الهوى تعتاد كل متيَّم

إلى غير ذلك من الأبيات التي تنضح رومانسية ورقة شمائل.

وكما نلمح من هذا المطلع تأثراً كبيراً بمطلع البردة للإمام البوصيري في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم:

أمِنْ تذكُّر جيران بذي سَلَم
مزجت دمعاً جرى من مُقلةٍ بدم

وعلى الرغم من أن ابن زمرك قد عارض معلقة عنترة مباشرة، إلا أن قصيدته التي عارض بها هذه المعارضة لم تقع في أسرها بالكلية، إنما ثمة أبيات في نص ابن زمرك تناص فيها مع شعراء من أزمنة مختلفة وبيئات مختلفة على النحو التالي.

ولا نعدم في هذه المعارضة تأثر ابن زمرك بمن سبقوه إلى معارضة المعلقة ومن ذلك ماتأثر فيه ابن زمرك بالأعمى التطيلي وذلك في قول الأول:

واللـيل مـربـدُّ الجـوانح قد بـدا

فـيه الـصباح كغـرَّة في أدهـم

وقوله:

أنـسى سماحة حاتـم وكفاك في

يـوم اللقـاء ربيـعة بـن مُكَدَّم

وقوله.

ورث الـسماحة عـن أبيه وجده

فالأكـرم ابـن الأكـرم ابـن الأكرم

وكذا قوله:

أقـسمت بالحرم الأمين ومكـة

والـركن والبيت العتيق وزمـزم

وكذا قوله:

لـترى دمـوع العاشـقين برسمها

حُمْـراً كحاشـية الـرداء المُعْلـم

كذلك تأثر بالتطيلي فيما أخذه عن المتنبي؛ يقول ابن زمرك.

صـرفوا إلـيك ركـابهم وتيمموا

مـن بابـك المنتاب خير ميمَّم

وكما هو ظاهر، فقد تأثر ابن زمرك بنظيره الأندلسي تأثراً غير قليل.

ومن تأثره بغيره من الأندلسيين لكن ليس لهم علاقة بهذه المعارضة لمعلقة عنترة إنما استلهم بعض خيالاتهم، ومن هؤلاء ابن خروف من عصر الموحدين وهو العصر السابق لعصره.

يقول ابن زمرك:

ومنوّع الحركات قد ركب الهوا

يمشي على خط به متوهم

وهذا الوصف لمحبوبته نجده في وصف ابن خروف[1]:

ومنوّع الحركات يلعب بالنُّهى

لبس المحاسن عند خلع لباسه

كذلك يتأثر من عصر الموحدين بابن سهل الإشبيلي. يقول ابن زمرك:

ما ضرَّ إذ أرسلت نظرة فاتك

أن لو عطفت بنظرة المترحِّم

وهو مستقى من قول ابن سهل[2]:

ما ضرَّ لو واسى وسلَّى بزورة

خلِّيٌ جرى فيها القضاء على راسي

ولا يفوتنا تأثره من شعراء الموحدين بالرصافي البلنسي إذ يقول ابن زمرك:

يا قاتل الله الجفون فإنها

مهما رمت لم تخط شاكلة الرَّمي

---

(1) ابن سعيد: الغصون اليانعة، ت. إبراهيم الإبياري، دار المعارف، ١٩٧٧م. ١٤٠. وفي المغرب: ١/ ١٣٧

(2) ديوان ابن سهل: ٢٦٠

ونجد صورتها في بيت الرصافي[1]:

يـــا قاتـــل الله العـــيون لأنهـــا

حكمـــت علينا بالهـــوى والهُـــون

«فـابن زمـرك يتجلـى لنا من خلال شعره شاعراً بلاطياً بالدرجة الأولى وفي الوقت نفسه شاعراً مقلداً وهذا يعني أننا سنجد ما تعودنا عليه من معان في هـذا الميدان شرقاً وغرباً فلم يبق للشـاعر شيء يذكر حتى يستلفت مستمعيه إلى مـا هـو جديـد طريف. وقد انحصرت الطرافة في ميدان واحد وهو التعبير عن هذه المعاني المتوارثة المكررة إلى إثارة السآمة والملل فعبقرية الشاعر هي أن يحسن «الكـيف» لا المـضمون للقـصيدة ولا يتوصـل إلى ما يطرب السامع إلا إذا كان مـسيطراً علـى أسـرار الـبلاغة والبيان ماهراً في استخدام الصور والاستعارات حتى يوهم الممدوح أنه بصدد ما لم يسمع من قبل»[2]

إن تأثر ابن زمرك بغيره من الشعراء الأندلسيين جاء طبيعياً فابن زمرك يمثل أحد شعراء نهاية دولة الأندلس، فلابد أن يكون قد تأثر بمن سبقوه وبخاصة شعراء عـصر الموحدين، لكـن لـيس معنـى هذا أنه لم يتأثر بغيرهم من شعراء العـصور الأخـرى، فهـذا ابـن خفاجـة يـترك فيه أثراً بالغاً من خلال تصاويره للطبـيعة بمناظـرها المبهجة الـساحرة فتظهر معارضة ابن زمرك غاية في التنميق والتدبيج شأنها في ذلك شأن البيئة التي نبعت منها، ولنعرض بعض الأبيات التي تدل على ذلك.

- والـروض مختال بحلّـة سـندس

مـن كـل موشـيٍّ الـرقوم منمنم

---

[1] الرصافي البلنسي: الديوان، ت.د. إحسان عباس، دار الثقافة- بيروت، ١٩٦٠م: ٢٢٣.

[2] د. حمدان حجاجي: حياة وآثار ابن زمرك شاعر الحمراء، ديوان المطبوعات -جامعة الجزائر: ٧٩.

ورياحه نسمت بنشر لطيمة

وأقاحه بسمت بثغر مثلم

- والبدر في صفح السماء كأنه

مرآة هند وسط لُجٍّ ترتمي

والزهر زهرٌ والسماء حديقة

لتفت كمائم جنحها عن الجم

ولم تكن البيئة الأندلسية فقط والموروث الأدبي هما اللذان تركا أثراً في معارضة ابن زمرك، إنما أيضاً موروثه الديني المتمثل في استلهام الصور القرآنية كقوله مصوراً ممدوحه وقد أنقذ الأندلس من الهلاك والضياع.

وافيت هذا الثغر وهو على شفى

فشفيت معضل دائه المستحكم

وهو من الصور القرآنية التى تصور بعث الإسلام وقد أنقذ الناس من السقوط في مهالك الفرقة والشتات، وكأن الناس كانوا على حافة السقوط في النار التي تأكلهم ولا تبقى على أحد منهم، أو هي تحرقهم فيذوقون عذابها، كذلك ذاقوا عذاب الصراعات والتناحر **﴿وكنتم على شفا حفرة من النار فأنقذكم منها﴾**[1]، وتضيء لنا صورة أخرى مشرقة استلهمها ابن زمرك من تصوير القرآن للجان الذي يحاول استراق السمع فتصيبه الشهب فيحترق، يقول ابن زمرك.

رام استراق السمع وهو مُمَنَّع

فأصيب من قضب القِسِيِّ بأسهم

رَجَمته مِنْ شُهُب النِّصال حواصب

لولا تعرُّضه لها لم يُرجَم

---

[1] سورة آل عمران، الآية: ١٠٣

وهي صورة مستلهمة من قوله تعالى:

﴿إلا من استرق السمع فأتبعه شهاب مبين﴾[1]

وكان من المتبع أن يتمدح الأمير بدفاعه عن الإسلام والحفاظ على دولته كقوله.

أما سعودك في الوغى فتكفّلت

بسلامة الإسلام فاخلد واسلم

وكذلك امتداحه بأصوله العربية وأن آباءه وأجداده هم العرب الأوائل الذين ذادوا عن الإسلام في مطلع أنواره على الدنيا ومن ذلك قوله.

أبناء أنصار النبي وحزبه

وذوي السوابق والجوار الأعصم

سل عنهم أحُداً وبدرًا تُلفِهمْ

أهل الغناء بها وأهل المغنم

وبفتح مكة كم لهم في يومه

بلواء خير الخلق من مُتقدِّم

أقسمت بالحرم الأمين ومكة

والركن والبيت العتيق وزمزم

لولا مآثرهم وفضل علاهُمُ

ما كان يُعْزَى الفضل للمتقدِّم

وهكذا وعلى كثرة المعارضات التي نظمها أصحابها إعجاباً وتأثراً بمعلقة عنترة بن شداد، فإنه لم يكن هناك معارضة أشد تأثراً وانعكاساً للثقافة المشرقية على صفحة الشعر الأندلسي أقوى من معارضة حازم القرطاجني الذي تتبع فيها خطى عنترة واقتفى أثره بصورة أوضح من غيرها في المعارضات الأخرى.

---

(1) سورة الحجر: الآية ١٨

الأعمى التطيلي يعارض زهير بن أبي سلمى

أرَجِّمُ فيكَ الظنَّ كلَّ مُرَجَّمٍ   وحاشاكَ لم أرتبْ ولم أتندَّمِ

وعِنْدِي مِنَ الودِّ الذي ما انتحى له   سُلُوٌّ، ولا أزْرَى به لَوْمُ لُوَّمِ

ذكرتُك ذكرَ النازحِ الدارِ دارَهُ   بحيثُ هواهُ من سحيلٍ ومُبْرَمِ

وأنت بنيتَ المجدَ بالبأسِ والندى   وقد هدموه في لَبُوسٍ ومطعَمِ

إذا ضلَّ طُلّابُ المكارمِ سُبْلَها   فأنتَ لها أهدى من اليدِ للفمِ

بأيِّ لسانٍ يدعي معكَ العلا   أخو الجَهْلِ لم يَكْرُمْ ولم يتكرَّمِ

توَهَّمَ أن البدرَ حيثُ سرى له   فأمَّلَ يَعْلُوهُ بأقصرِ سُلَّمِ

على رِسْلِهِ حتى يُرى بينَ أربعٍ   تصُدُّ عن العليا بها كلَّ مُخْرِمِ

تلألؤَ دريٍّ وإفضالَ ديمةٍ   وهيبةَ هنديٍّ وإقبالَ ضَيغمِ

أبا قاسمٍ خُذها عتابَ تَدَلُّلٍ   وربَّتما كانت عتابَ تَبَرُّمِ

أتقضي الليالي لا تُقضّي مآربي   ولو شَفَّني همّي بها وتَهمُّمي

غنيتُ بما أعطيتُ عما حرمتُهُ   فإلا أكن مُثْرٍ فلستُ بمُعْدِمِ

وأنكرتُ ما لاقيتُ ثم عرفتُهُ   إذا كان ما لابدَّ منه فسلِّمِ

ولم أحدث بالتي لا أنالُها   ومن يتعلّقْ بالأباطيلِ يُسْلَمِ

وما تطلبُ الأيامُ منّي وإنما   أنا المشرفيُّ المنتضى في يدِ الكمي

بعيشكَ سلها كيف كنتُ وقد جلَتْ   عليَّ الرزايا بين بكرٍ وأيِّمِ

وقد وأبيها ميَّزَتْ حقَّ ميزِها   فسلني عنها غيرَ عِيٍّ ولا عمي

رأيتُ الغِنَى وَقْفاً على كلِّ جاهلٍ   فيا عينَ ذي الجهلِ العمي ثَمَّتَ العمى

أبا قاسمٍ هاكَ الثناءَ وإنما   هُوَ الشوقُ أرميهِ إليكَ ويَرْتمي

تأهَّبَ لي صَرْفُ الزمانِ بزعمِهِ   لقد جُنَّ حتى ظنَّ أنكَ مُسْلِمي

أعِدْ نظرةً في صادقِ الودِّ غمضِهِ   يُواليك إلظاظَ الحجيجِ بزمزمِ

تَيَمَّمُ حتى عَايَنَ الماءَ مُطْلَقاً فهل تُجْزِين عَنْهُ صَلاةُ التيمم

أجِدَّكَ لم تُعْجَبْ لجدْبِ مَسَارِحي بحيثُ رأيتَ الرَّوْضَ رَطْبَ التنعم

وكم نطفة من ماءِ وجهي أرَقْتُها بودّيَ لو أني أرَقْتُ لها دمي

وما لمتُ نفسي يومَ جئْتُكَ مادحاً ولكنَّهُ مَنْ يَحْرِمِ اللهُ يُحْرَمِ

أأكسِرُ قَوْسِي بعدَ علمي بأنني رميتُ فما أخطَأْتُ شاكلةَ الرَّمي

معلقة زهير[1]

أمِنْ أمِّ أوفى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ ... بِحَوْمانَةِ الدُّرّاجِ، فالمُتَثَلَّمِ؟

ودارٌ، لَها بالرَّقْمَتَيْنِ، كأنَّها ... مَراجِعُ وَشْمٍ، في نَواشِرِ مِعْصَمِ

بِها العِينُ، والأرْآمُ، يَمْشِينَ خِلْفَةً ... وأطلاؤُها يَنْهَضْنَ، مِن كُلِّ مَجْثِمِ

وَقَفْتُ بِها، مِن بَعدِ عِشرينَ حِجَّةً ... فَلأْيًا عَرَفْتُ الدّارَ، بَعدَ التَّوَهُّمِ

أثافِيَّ سُفْعًا، في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ ... ونُؤيًا، كَجِذْمِ الحَوضِ، لم يَتَثَلَّمِ

فلمّا عَرَفْتُ الدّارَ، قُلتُ، لِرَبْعِها ... ألا، عِمْ صَباحًا، أيّها الرَّبْعُ، واسلَمِ

تَبَصَّرْ، خَليليَّ، هل تَرى مِن ظَعائنٍ ... تَحَمَّلْنَ، بالعَلْياءِ، مِن فَوقِ جُرْثُمِ؟

عَلَوْنَ بأنماطٍ، عِتاقٍ، وكِلَّةٍ ... وِرادٍ حَواشيها، مُشاكِهَةِ الدَّمِ

وفيهِنَّ مَلْهىً، للصَّديقِ، ومَنْظَرٌ ... أنيقٌ، لِعَينِ النّاظِرِ، المُتَوَسِّمِ

بَكَرْنَ بُكورًا، واسْتَحَرْنَ، بِسُحْرَةٍ ... فهُنَّ، لِوادي الرَّسِّ، كاليَدِ لِلْفَمِ

جَعَلْنَ القَنانَ عن يَمينٍ، وحَزْنَهُ ... ومَنْ بالقَنانِ، مِن مُحِلٍّ، ومُحْرِمِ

ظَهَرْنَ مِن السُّوبانِ، ثُمَّ جَزَعْنَهُ ... على كُلِّ قَيْنِيٍّ، قَشيبٍ، مُفَأَّمِ

وَوَرَّكْنَ في السُّوبانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ ... عَلَيْهِنَّ دَلُّ النّاعِمِ المُتَنَعِّمِ

كأنَّ فُتاتَ العِهْنِ، في كُلِّ مَنزِلٍ ... نَزَلْنَ بهِ، حَبُّ الفَنا، لم يُحَطَّمِ

فلمّا وَرَدْنَ الماءَ، زُرْقًا جِمامُهُ ... وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ، المُتَخَيِّمِ

سَعى ساعِيا غَيْظِ بنِ مُرَّةَ، بَعدَما ... تَبَزَّلَ ما بَيْنَ العَشيرَةِ، بالدَّمِ

فأقْسَمْتُ بالبَيتِ، الذي طافَ حَولَهُ ... رِجالٌ بَنَوْهُ، مِن قُرَيشٍ، وجُرْهُمِ

يَمينًا، لَنِعْمَ السَّيِّدانِ وُجِدْتُما ... على كُلِّ حالٍ، مِن سَحيلٍ، ومُبْرَمِ

تَدارَكْتُما عَبْسًا وذُبْيانَ، بَعدَما ... تَفانَوا، ودَقُّوا بَينَهُم عِطْرَ مَنْشِمِ

وقد قُلتُما: إنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ، واسِعًا ... بمالٍ، ومَعْروفٍ، مِن الأمرِ، نَسْلَمِ

---

(1) الديوان: ٩.

فأصبحتُما، منها، على خيرِ موطنٍ ... بعيدَينِ، فيها، من عقوقٍ ومأثمِ

عظيمَينِ، في عُليا معدٍّ، وغيرِها ... ومن يستبحْ كنزاً، من المجدِ، يَعظُمِ

فأصبحَ يجري فيهمُ، من تلادِكُم، ... مغانمُ شتّى، من إفالِ المُزَنَّمِ

تُعفّى الكُلومُ، بالمئينَ، فأصبحتْ ... يُنجّمُها مَنْ ليسَ، فيها، بمُجرِمِ

يُنجّمُها قومٌ، لقومٍ، غرامةً ... ولم يُهَريقوا، بينهم، مِلءَ مِحجَمِ

فمَن مُبلغُ الأحلافِ، عنّي، رسالةً ... وذُبيانَ : هل أقسمتُمُ كلَّ مُقسَمِ؟

فلا تكتُمُنَّ اللهَ ما في نفوسِكم ... ليَخفى، ومهما يُكتَمِ اللهُ يَعلَمِ

يُؤخَّرْ، فيُوضَعْ في كتابٍ، فيُدَّخَرْ ... ليومِ الحسابِ، أو يُعجَّلْ، فيُنقَمِ

وما الحربُ إلاّ ما علِمتُمْ، وذُقتُمُ ... وما هوَ، عنها، بالحديثِ المُرَجَّمِ

متى تبعثُوها تبعثُوها، ذميمةً ... وتَضْرَ، إذا ضرَّيتُمُوها، فتَضرَمِ

فتعرُككُمْ عَرْكَ الرَّحى، بثِفالِها ... وتَلقَحْ كِشافاً، ثم تُحمِلْ، فتُتئِمِ

فتُنتِجْ لكم غِلمانَ أشأمَ، كلُّهُم ... كأحمرِ عادٍ، ثم تُرضِعْ، فتَفطِمِ

فتُغلِلْ لكُم، ما لا تُغِلُّ لأهلِها ... قُرًى بالعِراقِ، من قَفيزٍ ودِرهَمِ

لَعَمري، لَنِعمَ الحيُّ، جَرَّ عليهِمُ ... بما لا يُواتيهم، حُصَينُ بنُ ضَمضَمِ

وكانَ طوى كَشحاً، على مُستَكِنّةٍ ... فلا هوَ أبداها، ولم يَتجَمجَمِ

وقالَ: سأقضي حاجتي، ثُمَّ أتّقي ... عَدُوّي بألفٍ، من ورائيَ، مُلجَمِ

فشَدَّ، ولم تَفزَعْ بيوتٌ، كثيرةٌ ... لدى حيثُ ألقَتْ، رَحلَها، أمُّ قَشعَمِ

لدى أسَدٍ، شاكي السّلاحِ، مُقَذَّفٍ ... لهُ لِبَدٌ، أظفارُهُ لم تُقَلَّمِ

جَريءٍ، متى يُظلَمْ يُعاقِبْ بظُلمِهِ ... سريعاً، وإلاّ يُبدَ بالظُّلمِ يَظلِمِ

رَعَوا ما رَعَوا، من ظِمئهم، ثمّ أوردُوا ... غِماراً، تَسيلُ بالرِّماحِ، وبالدَّمِ

فقَضّوا منايا، بينَهم، ثمّ أصدَروا ... إلى كَلأٍ، مُستَوبَلٍ، مُتَوَخَّمِ

لعَمرُكَ، ما جَرّتْ عليهم رِماحُهُم ... دَمَ ابنِ نَهيكٍ، أو قتيلِ المُثَلَّمِ

ولا شارَكُوا، في القومِ، في دمِ نوفلٍ ... ولا وَهَبٍ، منهُمْ، ولا ابنِ المُحَزَّمِ

فكُلاً أراهُم أصبحُوا يَعقِلُونَهم / عُلالَةَ ألفٍ، بعدَ ألفٍ مُصتَّمِ

تُساقُ إلى قَومٍ، لِقَومٍ، غَرامَةٌ / صَحيحاتِ مالٍ، طالعاتٍ، بمَخْرِمِ

لِحَيٍّ، حِلالٍ، يَعصِمُ النّاسَ أمرُهُم / إذا طَلَعَتْ إحدى اللّيالي، بمُعظَمِ

كِرامٍ، فَلا ذو الوِترِ يُدرِكُ وِترَهُ / لَدَيهِم، ولا الجاني عَلَيهِم بمُسْلَمِ

سَئِمتُ تَكاليفَ الحَياةِ، ومَن يَعِشْ / ثمانينَ حَولاً، لا أبالَكَ، يَسأمِ

رأيتُ المنايا خَبطَ عَشواءَ، مَن تُصِبْ / تُمِتْهُ، ومَن تُخطِئْ يُعَمَّرْ، فيَهرَمِ

وأعلَمُ عِلمَ اليَومِ، والأمسِ، قَبلَهُ / ولكنّني، عن عِلمِ ما في غَدٍ، عَمِي

ومَن لا يُصانِعْ، في أمورٍ، كَثيرةٍ / يُضَرَّسْ، بأنيابٍ، ويُوطَأ بمَنْسِمِ

ومَن يَكُ ذا فَضلٍ، فيَبخَلْ، بفَضلِهِ / على قَومِهِ، يُستَغنَ عنهُ، ويُذمَمِ

ومَن يَجعلِ المَعروفَ من دُونِ عِرضِهِ / يَفِرْهُ، ومَنْ لا يَتَّقِ الشّتمَ يُشتَمِ

ومَن لا يَذُدْ، عن حَوضِهِ، بسلاحِهِ / يُهَدَّمْ، ومَن لا يَظلِمِ النّاسَ يُظلَمِ

ومَن هابَ أسبابَ المَنيّةِ يَلقَها / ولو رامَ أسبابَ السّماءِ، بسُلَّمِ

ومَن يَعصِ أطرافَ الزِّجاجِ فإنّهُ / يُطيعُ العَوالي، رُكِّبَتْ كُلَّ لَهذَمِ

ومن يُوفِ لا يُذمَمْ، ومن يُفْضِ قَلبُهُ / إلى مُطمَئِنِّ البِرِّ لا يَستَجمجَمِ

ومن يَغتَرِبْ يَحسِبْ عَدُوّاً صَديقَهُ / ومَن لا يُكَرِّمْ نَفسَهُ لا يُكَرَّمِ

ومهما تَكُنْ عِندَ امرئٍ، مِن خَليقَةٍ، / وإنْ خالَها تَخفَى، على النّاسِ، تُعلَمِ

ومَن لا يَزَلْ يَستَحمِلُ النّاسَ نَفسَهُ / ولا يُغنِها، يَوماً مِنَ الدّهرِ، يُسأمِ

هيكل المعارضة:

بداية تقع العارضة في ستة وعشرين بيتاً من بحر الطويل العروض والضرب مقبوضان

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

قافية الميم المكسورة، وهذه المعارضة تحمل غرضاً واحداً هو المديح لأبي القاسم ابن حمدين يتخلله فخر الشاعر بنفسه واستعطاف الممدوح لإجزال العطاء، وقد سبق وفسّرنا هذه الجزئية عند حديثنا عن معارضة التطيلي لعنترة بن شداد.

أما معلقة زهير وهي القصيدة المعارَضة فقد استغرقت تسعة وخمسين بيتًا، قد تطول عن ذلك لأبيات لم تَرِدْ في بعض النُّسخ، وقد تقصر لأبيات منسوبة إلى غيره من الشعراء.

على أية حال فالمعلقة تدور حول عدد من الأغراض وتسير على النهج التقليدي القديم، فقد استهلها زهير بالوقوف على الأطلال واستوقف الصحب ووصف الظعن، ثم عمد إلى مدح السيدين هرم بن سنان والحارث بن عوف ونفّر من الحرب وصور بشاعتها ثم يذكر حصين بن ضمضم الذي أبى الدخول في الصلح هو وقومه لأنهم لم يشتركوا في دماء عبس وذبيان إلا أن أمرهم - حصين وقومه- انقلب بعد ذلك إلى ما يُكره، ثم يختم زهير معلقته بأبيات من الحكمة أطنب فيها فاستوفى عديداً من العظات التي هي خلاصة خبرة ثمانين عاماً وتدور حول أحوال الإنسان وعلاقاته بالناس وتعاملاتهم وذكر بعضاً من الشيم والأخلاقيات التي ينبغي للمرء أن يتحلى بها في السلم والحرب.

وعلى هذا تكون معارضة التطيلي قد قصرت قصراً بالغاً عن القصيدة المعارضة مما يجعل المشاكلة بينهما تقف عند الحد الخارجي من وزن وقافية وبعض التراكيب والصور.

مواطن الاختلاف:

وإذا ما بدأنا الدراسة التحليلية للقصيدة نموذج المعارضة، فإننا لا نرى أثراً لتلك المقدمة المعهودة وبصورة عامة فالشاعر الأندلسي الذي توجه صوب الحداثة نحىَّ فكرة الأطلال والأثافي والنؤى جانباً فلم تعد تعنيه في قليل ولا كثير مثلما عنت الشاعر الجاهلي، وكذا لا تخايلنا اسم محبوبته سواء الحقيقي أم الرمزي. ولأن الغرض هو المدح فإن شاعرنا التطيلي عمد إليه مباشرة ورفض فكرة التوهم والظنون في التعرف إلى بيت الممدوح فهو قائم معمور.

أرجّمُ فيـــك الظن كل مُرَجَّم

وحاشـــاك لم أرتـــب ولم أتندَّم

ويقول زهير:

أمِـــنْ أمِّ أوفـــى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّـــمِ

بحَـــوْمانـــة الـــدُّرَّاج فالمتـــثلَّم

وقفـت بهـا من بعد عشرين حِجَّةً

فَلأيـاً عـرفــت الـدار بعـد توهُّـم

وإن كـان ممـا يـسم القصيدة الأندلسية أنها لم تعتن بذكر أسماء المواضع اعتناء الـشاعر الجاهلـي، فالرحلة والتنقل يبعثان على تعدد الأمكنة التي يتعلق قلـب الـشاعر بهـا فيستحضر الذكريات ويحلو له أن يجري أسماءها على لسانه وعلى أية حـال فإني أرى أن الشاعر الأندلسي في معارضته للشعر الجاهلي لم

يكن ليعارضه معارضة تامة تشمل المضمون والشكل وذلك لبعد السعة الزمنية والمكانية. واختلاف الأحوال والثقافات والأمزجة، لكن يبقى حب الأندلسيين وتبقى رغبتهم في إثبات قدراتهم على الوصول إلى هذا المستوى الأمثل من الشعر العربي أو قد يكون الإعجاب بالمبنى دون المعنى.

مواطن التناص:

وإذا ما عدنا بعد هذا الاستطراد فإننا نلمس بعد مظاهر التأثير الذي يكسو تراكيب التطيلي وخيالاته وألفاظه ومن ذلك قول التطيلي.

ذكرتك ذكر النازح الدار داره

بحيث هواه من سَحيلٍ ومُبْرَم

فقد اقتفى في ذلك قول زهير.

يميناً، لنِعْمَ السيدان وجدتما

على كل حال من سحيل ومبرم

وإن كان المعنى الذي استعار له التعبير بـ(سحيل ومبرم) يختلف عن المعنى الذي قصده زهير، فالتطيلي يصف بها الهوى سواء أكان سهلاً أم شديداً أما زهير فيصف بهما السيدين وكيف أنهما محمودان في كل الأمور لينها وشديدها.

كذلك قول التطيلي:

إذا ضَلَّ طُلاب المكارم سُبْلَها

فأنت لها أهدى من اليد للفم

ويقول زهير:

بكرن بكوراً، واستحزن بسحرة

فهن لوادي الرَّس كاليد للفم

وكما هو واضح فقد استعار التطيلي تعبير (من اليد للفم) ليكشف به عن مدى قرب الممدوح من المكارم الأخلاقية والطرق المؤدية لها فهو يعرف طريقها بسرعة وسهولة ولا يحتاج في ذلك إلى دليل يرشده إليها. والتعبير عند زهير ليعبّر به عن قرب الظعائن إلى وادي الرّس كقرب اليد للفم فهن في طريقهن إلى الوادي لا يخطئن الطريق كما لا تخطى اليد طريقها إلى الفم فتصل إليه بسرعة.

كذلك يقول التطيلي:

وقد وأبيها مُيِّزت حق مَيْزها

تسلني عنها غير عيٍّ ولا عمي

ويقول زهير:

وأعلم علم اليوم والأمس قَبْلَهُ

ولكنني عن علم ما في غدٍ عمي

وإذا كان زهير تعامل مع الحياة بشكل واقعي فهو يجهل الغيب وهذا يدل على معرفته بسنن الحياة، فإن التطيلي يأخذ هذا التعبير ويقبله إلا أن خبرته بالحياة وعلمه بأحداثها تجعلانه مبصراً حق الإبصار بالزمان وشئونه، ولكننا نشعر أن التطيلي يوحي بهذا التعبير إلى أنه يستطيع توقع الأحداث لشدة خبرته بالأيام والحياة.

موضع آخر من معارضة التطيلي:

توهم أن البدر حيث سرى له

فأمّل يعلوه بأقصر سُلَّم

وهو تعبير يصور مكانة الممدوح بحيث لا يصلها واصل حتى ولو صعد إليه بسلّم، وهو تعبير مستوحى من قول زهير:

ومن هاب أسباب المنيّة يلقها

ولو رام أسباب السماء بسُلّم

وإن كان المقصد مختلفاً فزهير حديثه عن أن الإنسان لا يستطيع الهرب من الموت حتى ولو صعد إلى السماء بسُلّم هرباً من الموت الذي يتربص الأرض، فالموت لاحقة أيما يذهب وحيثما يهرب.

ونستطيع أن نضم إلى ما سبق من مواطن التأثر هذين البيتين للتطيلي يتضح من خلالهما مدى إعجاب التطيلي بمعاني زهير. يقول التطيلي:

وكم نطفة من ماء وجهي أرقتها

بودّي لو أني أرقت لها دمي

وما لُمت نفسي يوم جئتك مادحاً

ولكنه من يحرم الله يُحرم

ويقول زهير:

سألنا فأعطيتم وعدنا فعدتم

ومَنْ أكثر التسآل يوماً سيُحرم

وإذا كان الكرم والجود من تلك المحامد التي أُمتدحَ بهما الممدوحان في كلتا القصيدتين، فإن من المعاني المشتركة في المدح والذي تلاقي فيها التطيلي مع زهير أن المجد ينبني بالجود والقوة فكرم الممدوح ونداه في سبيل حقن الدماء أو إبدال حياة الفقر بالغنى لهو مما يحمد للممدوح ويكون سبباً من أسباب مجده، وكذا فإنه يمكّن لمجده ويعليه بما يتمتع به من صفة القوة والقدرة على الأعداء، ولنقرأ هذه المعاني التي اتفق فيها التطيلي مع زهير.

يقول التطيلي:

وأنت بنيت المجد بالبأس والندى

وقد هدموه في لبوس ومطعم

ويقول زهير

عظيمين في عليا مَعَدٌ وغيرها
ومن يستبح كنزاً من المجد يعظُم

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه
يهدَّم ومن لا يظلم الناس يُظلم

من مواطن التميز:

وإذا كان زهير جعل ممدوحيه على رأس العرب عظمة ومجداً بما قدماه من ديات وأموال وبما أبدياه من قوة وبأس في الدفاع عن الحمى، وأن من لا يأخذ بهذين السببين فلا عظمة ولا مجد له، بل إنه يهدمهما بيده، فكما هو واضح فقد استطاع التطيلي أن يجمع المعنيين في بيت واحد على خلاف ما صنع زهير، علاوة على اعتماده بنية المقابلة لتصوير ممدوحه في أفضل صورة والخفض من شأن أعدائه الذين ينفقون ويضيِّعون الأموال في مظاهر وأطعمة لا تبني أمجاداً إنما تهدمها.

تناص الأساليب:

وعلى المستوى الأسلوبي، فقد راقت قصيدة زهير للتطيلي أن يحتذي أساليب بعينها، ومنها أسلوب الشرط الذي هو من أساليب زهير المميزة والذي يؤدي إلى تأكيد المعنى وإظهاره في ثوب جديد فيبدو جميل العبارة أنيقها بما ينبعث منه من إيقاع موسيقي مسموع وما تحدثه من تجانس الحروف مما يدل على حكمة الشاعر وخبرته وإخلاصه في إسداء النصح السديد، ومن ذلك قول زهير.

- وقد قلتما: إن ندرك السلم واسعاً

بمال ومعروف من الأمر نسلَمِ

- عظيمين في عليا مَعَدٍّ وغيرها

ومن يستبح كنزاً من المجد يعظُم

- فلا تكتمن الله ما في نفوسكم

ليخفى ومهما يُكتم اللهُ يعلم

- متى تبعثوها تبعثوها ذميمة

وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فتضرم

- جريء متى يُظلم يعاقِب بظلمه

سريعاً وإلا يُبْدَ بالظلم يَظْلِم

- سئمت تكاليف الحياة ومَنْ يعش

ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم

- رأيت المنايا خبط عشواء مَنْ تُصب

تُمِتْهُ ومن تخطئ يُعَمَّرْ فَيَهرَم

- ومن لا يصانع في أمور كثيرة

يُضَرَّس بأنياب ويوطأ بِمَنْسِم

- ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله

على قومه يُستَغْنَ عنه ويُذْمَم

- ومن يجعل المعروف من دون عرضه

يَفِرْهُ ومَن لا يتَّق الشتم يُشتم

ونكتفي بالأبيات السابقة من جملة أبيات زهير التي اعتمد فيها بنية الشرط التي تُعد ظاهرة من ظواهره الأسلوبية والتي استعان بها التطيلي للأغراض نفسها التي أسلفنا ذكرها، لكنها لم تكن في معارضة التطيلي بهذا الحجم الهائل نظراً لأن غرض الحكمة ليس من الأغراض التي حوتها المعارضة وأسلوب الشرط من الأساليب التي تناسب العظات والحكم ولكن سنشير إلى تلك الأبيات التطيلية التي استخدمت فيها تلك البنية:

- وأنكرْتُ ما لاقيتُ ثم عرفته
إذا كان مما لا يُبدُّ منه فسلِّم

- ولم أحدث بالتي لا أنالها
ومن يتعلق بالأباطيل يسلم

- إذا ضل طلاب المكارم سبلها
فأنت لها أهدى من السيد للقسم

- أحد نظرة في صادق الود غَضُّهِ
يوالبك إلظاظ الحجيج بزمزم

- وما لُمت نفسي يوم جئتك مادحاً
ولكنه من يحرم اللهُ يُحرم

بناء الألفاظ :

وعلى مستوى البنية اللفظية يظهر التكرار بلفظة الكلمة أو بإحدى اشتقاقاتها أو بصيغها المتنوعة، ونقف من خلال هذا على القيمة الفنية التي تؤديها وتصل إليها هذه البنية من التأكيد على المعنى في رنَّات موسيقية مؤثرة. ومن ذلك في معلقة زهير:

بكـرن بكوراً واستحرن بسحرة

- سعى ساعياً غيـظ بن مرة

- يـنجمهـا قـوم لقـوم

- متى تبعثوها تبعثوها ذميمة

وتضر إذا ضريتموها فتضرم

ولا يخفى هنا ما لتكرار حرف الضاد والراء من أثر موسيقي ومعنوي:

- فتعرككم عرك الرحى بثفالها

- فتغلل لكـم ما تُغلّ لأهلها

- رعوا ما رعـوا من ظِمئهـم

- علالة ألـف بعـد ألف مُصتّم

- تساق إلى قـوم لقوم غرامـة

- وأعلم علم اليـوم والأمس قبله

وكما اتضح من الشواهد السابقة استخدام بنية المفعول المطلق أو الحال أو الجار والمجرور أو الماضي بعد المضارع أو التكرار المسبوق بنفي أو الاسم الموصول أو الظرف.

ويظهر أثر هذا الأسلوب واضحاً في المعارضة، يقول التطيلي:

- أرجّم فيـك الظن كل مرجم

مضارع + اسم المفعول

- ولا أودى بـه لـوم لـوَّم

مصدر + اسم الفاعل

- ذكرتك ذكر النازح الدار داره

الفعل الماضي + المفعول المطلق

- أخو الجهد لم يكرم ولم يتكرم

المضارع المنفي + يَتَفَعَّل

- أبا قاسم خلها عتـــاب تذلُّل

وربـــنما كانـــت عـــتاب تـــبرُّم

عِتاب + تذلُّل	عِتاب + تبرُّم
فِعال + تفعُّل	فِعال + تفعُّل

إلى غـير ذلـك مما يدخل في باب الجناس، وكما لمسنا ذلك التأثر البعيد بتراكـيب زهـير، ولكـن فيما يبدو أن التطيلي جاءت تراكيبه اللفظية أعمق ولا ننكـر مـا للـثقافة والـرغبة في اسـتعراض القـدرات مـن أثر كبير على الصياغة النصِّية.

وقـد أشـار د. علـي الغـريب إلى الـذوق اللغوي الرفيع في لغة التطيلي بقـوله: «ويـشهد الذوق الفني الرفيع للغة الأعمى التطيلي بأنها كانت لغة أدبية رفـيعة كمـا تـشهد لغـة الشاعر له، بأنها لم تكن لغة متكلفة، ولم تكن لغة عربية حوشية، بل كانت لغة رصينة، تقرؤها فلا تكاد تصدق أنها لشاعر أندلـسي، بل الذي تصدقه -فقط- أنها لغة شاعر من شعراء المشرق، ولم يكن الشاعر ليكون كذلك إلا لعلمه بأسرار لغته»[1]

---

(1) د. علي الغريب: الصور الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، المنصورة، ط اولى ٢٠٠٣م: ٢٨٤.

ابن خفاجة يعارض النابغة الذبياني[1]

بِعَيشِكَ هل تدري، أهُوجُ الجنائبِ   تخُبُّ برَحلي، أم ظُهورُ النَّجائبِ؟
فما لمحتُ في أولى المشارقِ كَوكباً   فأشرَقتُ، حتى جئتُ أُخرى المَغاربِ
وحيداً تهاداني الفيافي، فأجتلي   وجوهَ المنايا، في قِناعِ الغَياهبِ
ولا جارَ إلا مِن حُسامٍ مُصمِّمٍ   ولا دارَ إلاّ في قُتودِ الرّكائبِ
ولا أُنسَ إلاّ أن أُضاحِكَ، ساعةً   ثُغورَ الأماني في وُجوهِ المطالبِ
وليلٍ، إذا ما قلتُ قد بادَ، فانقضى   تكشَّفَ عن وَعدٍ من الظّنِّ كاذبِ
سحَبتُ الدياجي فيه سُودَ ذوائبٍ   لأعتَنِقَ الآمالَ بِيضَ ترائبِ
فمزّقتَ جَيبَ الليلِ عن شخصِ أطلسٍ   تطلّعَ وَضّاحَ المَضاحكِ قاطِبِ
رأيتُ بهِ قِطعاً من الفجرِ أغبَشاً   تأمّلَ عن نجمٍ، توَقّدَ، ثاقِبِ
وأرعَنَ طمّاحِ الذؤابةِ، باذخٍ   يُطاولُ أعنانَ السّماءِ بغاربِ
يَسُدّ مَهَبَّ الريحِ عن كلّ وُجهةٍ   ويَزحَمُ، ليلاً، شُهبَهُ بالمناكبِ
وقورٍ، على ظهرِ الفلاةِ، كأنّهُ   طِوالَ اللّيالي، مُفكِّرٌ في العَواقبِ
يَلُوثُ عليهِ الغَيمُ سودَ عَمائمٍ   لها، من وَميضِ البرقِ حُمرُ ذوائبِ
أصَختُ إليهِ وهوَ أخرَسُ صامتٌ   فحَدّثني ليلُ السُّرى بالعَجائبِ
وقالَ: ألا كم كنتُ مَلجأ قاتلٍ   ومَوطِنَ أوّاهٍ، تبتّلَ، تائبِ
وكم مَرّ بي من مُدلجٍ، ومؤوِّبٍ   وقالَ بظِلّي من مطيٍّ وراكبِ
ولاطَمَ من نُكبِ الرياحِ، مَعاطفي   وزاحَمَ، من خُضرِ البحارِ، غَواربي
فما كانَ إلا أن طَوَتهُم يَدُ الرَّدى   وطارَتْ بهم ريحُ النّوى والنّوائبِ
فما خَفقُ أيكي غيرَ رَجفَةِ أضلُعٍ   ولا نَوحُ وُرْقي غيرَ صَرخَةِ نادبِ
وما غَيّضَ السُّلوانُ دَمعي، وإنّما   نَزَفتُ دُموعي في فراقِ الصّواحبِ
فحتى متى أبقى، ويَظعَنُ صاحبٌ   أُوَدِّعُ منهُ راحلاً غيرَ آيبِ؟

(1) ديوان ابن خفاجة: ٤٢.

وحتى متى أرعى الكواكبَ ساهراً ... فمن طالعٍ، أخرى الليالي، وغاربِ؟
فرُحماكَ يا مولايَ دعوةَ ضارعٍ ... يَمُدُّ إلى نُعماكَ راحةَ راغبِ
فأسمَعَني، من وعظِهِ، كلُّ عِبرةٍ ... يترجمُها عنهُ لِسانُ التجاربِ
فسلّى بما أبكَى، وسرّى بما شجا، ... وكان، على عهد السُّرى، خيرَ صاحبِ
وقُلتُ، وقد نكّبتُ عنهُ لطِيّةٍ ... سلامٌ، فإنّا مِنْ مُقيمٍ وذاهبِ

قصيدة النابغة الذبياني [1]

كليني لهمٍّ، يا أميمةُ، ناصبِ ... وليلٍ أقاسيهِ، بطيءِ الكواكبِ

تطاولَ حتى قُلتُ ليس بمنقضٍ، ... وليس الذي يرعى النجومَ بآيبِ

وصدرٍ أراحَ الليلُ عازبَ همِّهِ، ... تضاعفَ فيه الحزنُ من كلِّ جانبِ

عليَّ لعمرٍو نعمةٌ، بعدَ نعمةٍ ... لوالدِهِ، ليست بذاتِ عقاربِ

حلفتُ يميناً غيرَ ذي مثنويَّةٍ، ... ولا علمَ، إلاَّ حُسنُ ظنٍّ بصاحبِ

لئنْ كانَ للقبرينِ: قبرٍ بجِلَّقٍ، ... وقبرٍ بصيداءَ، الذي عند حاربِ

وللحارثِ الجفنيِّ، سيِّدِ قومِهِ، ... ليلتمسن بالجيشِ دارَ المحاربِ

وثقتُ لهُ بالنصرِ، إذ قيلَ قد غزتْ ... كتائبُ من غسّانَ، غيرُ أشائبِ

بنو عَمِّهِ دنيا، وعمرو بن عامرٍ ... أولئكَ قومٌ، بأسهم غيرُ كاذبِ

إذا ما غزَوا بالجيشِ، حلَّقَ فوقهم ... عصائبُ طيرٍ، تهتدي بعصائبِ

---

(1) الديوان: ٤٤.

يُصاحِبْنَهُمْ، حتى يُغْرنَ مُغارَهُم

مِنَ الضارياتِ، بالدماءِ الدواربِ

تَراهنَّ خلفَ القومِ خُزراً عُيونُها،

جلوسَ الشيوخِ في ثيابِ المرانِبِ

جوانحَ، قَدْ أيقَنَّ أن قبيلَهُ،

إذا ما التقى الجمعانِ، أوّلُ غالبِ

لهنَّ عليهِمْ عادةٌ قد عرفنها،

إذا عُرِّضَ الخطّيُّ فوقَ الكواثِبِ

على عارفاتٍ للطِّعانِ، عوابسٍ،

بهنَّ كُلُومٌ بينَ دامٍ وجالِبِ

إذا استنزلوا عنهنّ للطّعنِ أرقلوا،

إلى الموتِ، إرقالَ الجمالِ المصاعِبِ

فهم يتساقون المنيّةَ بينهم،

بأيديهِمُ بيضٌ، رقاقُ المضارِبِ

يطيرُ فضاضاً بينها كلُّ قونسٍ،

ويتبعها منهم فراشُ الحواجِبِ

ولا عيبَ فيهم غيرَ أنّ سُيوفَهُمْ

بهنّ فلولٌ من قراعِ الكتائبِ

تُوُرِّثنَ من أزمانِ يومِ حليمةٍ،

إلى اليومِ قد جُرِّبنَ كلَّ التّجاربِ

تقُدُّ السّلُوقيَّ المضاعفَ نسجُهُ،

وتوقدُ بالصُّفّاحِ نارَ الحباحبِ

بضربٍ يُزيلُ الهامَ عن سَكِناتِهِ،

وطعنٍ كإيزاغِ المخاضِ الضّوارِبِ

لهم شيمةٌ، لم يُعطِها اللهُ غيرَهُم،

منَ الجودِ، والأحلامُ غيرُ عَوازِبِ

مجلّتُهُمْ ذاتُ الإلهِ، ودينُهُمْ

قويمٌ، فما يرجونَ غيرَ العواقِبِ

رقاقُ النّعالِ، طيّبٌ حجزاتُهُمْ،

يُحيّونَ بالرّيحانِ، يومَ السّباسِبِ

تُحيّيهُمْ بيضُ الولائدِ بينهُم،

وأكسيةُ الإضريجِ فوقَ المشاجِبِ

يصونونَ أجساداً، قديماً نعيمُهَا،

بخالصةِ الأردانِ، خضرِ المناكِبِ

ولا يحسبونَ الخيرَ لا شرَّ بعدَهُ،

ولا يحسبونَ الشرَّ ضربةَ لازبِ

حبوتُ بها غسّانَ إذْ كنتُ لاحقاً

بقومي، وإذْ أعيَتْ عليَّ مذاهبي

ترجمة ابن خفاجة

ولد أبو إسحق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة سنة ٤٥٠ هـ (١٠٥٨م) بجزيرة شقر Jucar، وهي من أعمال بلنسية شرقي الأندلس، وإنما قيل لها جزيرة لأن نهر شقر محيط بها، ووصفها ياقوت فقال «هي أنزه بلاد الله، وأكثرها روضة وشجراً وماء وقد اشتهر شعراؤها بوصف الطبيعة امثال ابن خفاجة وابن عائشة وابن الزقاق، كان مولده أيام ملوك الطوائف، وقد استقلت الدولة العامرية في بلنسية»[1]

«وكانت وفاته في جزيرة شقر في شهر شوال سنة ٥٣٣هـ (حزيران ١١٣٩م)»[2]

«وأما وصفه للطبيعة عينها فلا يدافعه عنها سوى ابن الرومي، وقد يكون أفضل شاعر وصفها بالأندلس، وسلك طريقه غير واحد منهم فنسجوا على منواله كأبي عبد الله بن زمرك، فقال فيه ابن الخطيب إنه خفاجي النزعة»[3]

كما قال عنه حازم القرطاجني مميزاً له عن غيره من الشعراء «ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع ويقتفي في ذلك أثر سواه، حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره ممن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة، ومنه من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه، نحو منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة»[4]

---

(١) مقدمة ديوان ابن خفاجة: ٧.

(٢) نفسه: ٨.

(٣) نفسه: ١١.

(٤) منهاج البلغاء: ٣٦٦.

في رحاب الدراسة النصية

اتفقت قصيدة ابن خفاجة الأندلسي مع قصيدة النابغة على مستوى بناء التجانس في الوزن والقافية إذ جاءت القصيدة من بحر الطويل، والذي اتسع ليفرغ فيه الشاعر أشجانه وآلامه ثم وصفه لبعض ظواهر الطبيعة من حوله والتي في حاجة إلى مثل هذا الامتداد من التفعيلات، ثم جاءت المعارضة الخفاجية على قافية القصيدة المعارضة ورويها وهي الباء المكسورة والتي توحي بإلحاح مشاعر الألم والأسى، ثم تلك الباء التي تحمل الإحساس بالضعف عند نطقها فالهموم والأحزان التي أنهكت الشاعر لم تترك له من القوة ما ينطق به الحروف الثقيلة.

وإذا كانت قصيدة النابغة لم تحمل غير غرضين الأول منهما وصف الليل وما يجرُّه عليه من هموم ثم يكون الثاني في مدح عمرو بن الحارث حين هرب النابغة إلى الشام، ونزل بساحته ومدح عشيرته وقومه، فكذلك اختص ابن خفاجة قصيدته بغرضين الأول وصف وحشته في رحلة غاب عنها النهار فكأنه أمضى رحلته في ليالٍ لا إصباح لها ثم ينتقل منها إلى وصف الجبل الذي يشاركه هذا الإحساس بالوحشة.

فكأن القصيدتين تقاسمتا إحساساً واحداً هو وحشة السير في هذه الحياة التي تضاعفت فيها الهموم وكأنها أضحت ليلاً لا ينبلج منه فجر وكلاهما يحتاج إلى الشعور بالأمان؛ ولذلك يلجأ النابغة إلى عمرو بن الحارث كي يبثه هذا الشعور بالأمن في كنفه ولذا يمتدحه ويمتدح قومه. وكذلك وجد ابن خفاجة في هذا الجبل المأمن وشريك الهموم والذي لم يكن أفضل حالاً منه في الشعور بالوحشة والوحدة.

ويمكننا أن نجد لوصف الجبل تفسيراً على المستوى الثاني للصورة، فإن كـان الجـبل يرمـز إلى ذلك الشكل المتزن من الطبيعة الجامدة فهو ليس هدفاً في ذاتـه، إنمـا دفعـه إلى اختـيار الجبل ما يتسم به من قوة وثبات ورسوخ وتماسك، وهذه صفات كما رأى د. عبد الهادي زاهر «افتقدتها الأندلس زمن ابن خفاجة الذي أراد أن يجنب بلاده بوادر التفكك والتصدع والانهيار فاختار الجبل ليضعه مقابلاً لها في هذه القصيدة. فهو لا يصف الجبل بقصيدته، وإنما يحيل بلاده جبلاً يجعـل الجـبل حقـيقة اسـتاطيقية، ويـضعه في موضع بنيان الأندلس المتداعي أو الـذي بـدأت بوادر تداعيه، فقد عاش ابن خفاجة مأساة انهيار الدولة، وسقوط قواعدها في أيدي النصارى، وتطاحن ملوك الطوائف وما كان بينهم من حروب أضـعفتهم وبـددت قوى الأندلس؛ فرفض الفنان فيه هذه الحقيقة وخلق حقيقة استاطيقية أخرى جعل فيها التداعي تماسكاً والانهيار رسوخاً والضعف صلابة، واتخذ من الجبل رمزاً لهذا كله»[1]

ويـدعم هـذا التفـسير مـا مـال إلـيه ابـن خفاجة كواجهة للحداثة التي افـتقدتها قـصيدة الـنابغة بظـروف العـصر من استعمال لعنصري البديع المقابلة والجـناس: وإذا اسـتطعنا تفـسير هـذين العنـصرين بالمستوى نفسه السابق وهو مـستوى مـا بعـد القـراءة الأولى، سنجد أن ابن خفاجة أكد ما يتمناه لبلاده من تحـول أو تـبدل للـصورة الكائـنة الواقعة، ومن تغيير لسلوك أبنائها من الصراع والـتفكك والتغـيّب عـن الخطـر المحيط بهـم إلى الـيقظة والانـتباه والتماسـك، ولـنلحظ هـذا في تلـك المقابلات والمتجانسات اللفظية التي أدت دور المقابلات نفسه من الخروج من الحالي إلى الآتي من الواقع إلى المأمول:

---

(1) عبد الهادي زاهر: التحليل البنائي للموشحة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٣، ١٤٢٩هـ - ١٩٩٩م: ٧١، ٧٢.

(هوج الجنائب - ظهور النجائب)

(أولى المشارق - أخرى المغارب)

(ليل باد - وعد كاذب)

(الفجر أغبشا - نجم ثاقب)

(أبقى ويظعن صاحب)

(راحلاً غير آيب)

(سلّى بما أبكي وسرّى بما شجا)

(موطن أوّاه تبتّل تائب)

(ريح النوى والنوائب)

وأغلب الظن أن تفسيري هذا اتفق مع رؤية د. زاهر في رده عمن قال بأن شعر الطبيعة الأندلسية ليس إلا زخارف وزينات: «وشعر الطبيعة في الأندلس -وفي غير الأندلس- ليس لوحات ولا زخارف إلا في المستوى الأول من مستويات المعنى فيه أو في الجيد منه، وهو المستوى الذي يطفو على سطح النص والذي لم يتجاوزه هؤلاء الباحثون، وليست الاستعارات وأنواع البديع في هذا الشعر وفي كل شعر زينات كما تصور هؤلاء الباحثون، ولكنها أدوات يخلق بها الشاعر لغته بإكساب كلمات اللغة دلالات جديدة، يستطيع عن طريقها تصوير رؤيته للأشياء والعالم»[1]

هذه هي الروح التي اكتنفت قصيدة ابن خفاجة ووجدت في ما نظمه النابغة تجاوباً معها ومشاركة، بغض النظر عن التزام المعارضة للمضمون، وفي أغلب الظن أن هذه هي سمة المعارضات التي توجه بها الشعراء الأندلسيون إلى الشعر الجاهلي، وهذا ما نحاول إثباته من خلال القصائد التي تعارض امرأ القيس وعنترة وزهير والخنساء.

---

(1) التحليل البنائي للموشحة: ٦٦.

كـذلك وعلـى المستوى الأسلوبي فإن بناء معارضة ابن خفاجة اعتماداً على المقابلـة والجـناس تـآزر مع العاطفة والشعور ليسيرا بالقصيدة إلى الوحدة المتكاملة. وإن كـان لم يتوافر هذان العنصران في قصيدة النابغة إنما امتاز النابغة بالوصـف الواضح الذي يميل إلى الاستطراد فهو يترك المشبه ويسهب في وصف المشبه به إن له قدرة وصفية ناضجة مترابطة.

ولعـل من أبرز ما يميز معارضة ابن خفاجة الأمل الذي ارتسم في عديد مـن البنـى التـصويرية، فالأمـل هـو الـذي يـستمد منه شاعرنا استبشاره بتغيير الأوضاع المتهالكة للأندلس ولعلنا نقف عند بعض هذه الصور حين يقول:

ولا أنسَ إلا أن أضـاحكَ سـاعة
ثغـور الأمانـي في وجـوه المطالـب

وقوله:

سحبت الدياجـي فيه سود ذوائب
لأعتـنق الآمــال بـيض تــرائب

وقوله:

لمزقت جيب الليل عن شخص أطلس
تطلّـع وضّـاح المـضاحك قاطـب

كـذلك ظهـر الأمل من خلال صورة الجبل الذي يمثل الثبات والمقاومة والـتحدي والصلابة بما له من صفات كوصف طبيعته وبما اختار له ابن خفاجة من صفات الطول والوقار والشموخ تأكيداً للمعاني السابقة.

وأرعـن طمّـــاح الذؤابة بـاذخ
يطـاول أعنـان السمـــاء بغارب

يسـدُّ مهـب الريح عــن كل وجهة
ويـزحم لـيـــلاً شـهبه بالمنـاكـب

وقـــورٌ علـى ظهر الفلاة كأنـــه

طـوال الليالي مُفكر في العواقـــب

يلـوث علـيه الغـيمُ سُـــودَ عمائـم

لهـا مـن ومـيض البرق حُمْرُ ذوائب

كـذلك اشـتركت صياغات كلمات القافـية في الإيحـاء بهـذا الشموخ والطـول والـتحدي مـن خـلال مـد الألـف الذي ظهر في صيغ فعائل ومفاعل وفواعل وفاعل، وهي الصيغ نفسها التي استعملها النابغة لتعبر عن طول همومه واجتماعها عليه.

وعلـى حـين يصف الـنابغة الليل والهموم التي تداعت عليه فيه وطول هذا الليل في ثلاثة أبيات:

كليني لهـمٍّ، يـــا أميمة، ناصب

ولـيلٍ أقاســـيه، بطـيء الكـواكب

تطـاول حتـى قـلت ليس بمنقـضٍ

ولـيس الـذي يرعـى الـنجوم بآيب

وصــــدرٍ أراح الليل عـازب همِّه

تـضاعف فيه الحزن من كل جانب

فـإن لـيل ابـن خفاجـة يصاحبه على مدى سبعة أبيات من خلال رحلة موحشة رهيبة.

وإذا كانـت مقدمة النابغة جاءت على غير المعهود في مقدمات القصيدة الجاهلـية، فقـد رأى فـيها ابن خفاجة ما يناسبه من ميل إلى الحداثة فكأن النابغة قـد سبق زمانه واستشرف المستقبل البعيد، وإن كانت مقدمة ابن خفاجة يصف فـيها الـرحلة لكـنها ليـست بوصـف الجاهلـية ومقـوماتها مـن وصـف الظعن والظاعنات ووصف الناقة ومشقة الرحلة.

وعلى حين نرى مطلع النابغة قد اتسم بالشجن والهم الذي لا بصيص فيه لبارقة أمل، وربما يكون الأمل الوحيد في تبدد هذه الظلمات هو البقاء في كنف عمرو ابن الحارث وفوزه بمكانة تليق به في ظله ولذلك لم نر هذا البصيص في المقدمة إنما عمد منها إلى المدح مباشرة.

نقول على حين كانت مقدمة النابغة على هذا الكم من الأسى والهموم، فإن مقدمة ابن خفاجة كانت أقوى شجناً وأطول امتداداً للشعور بالوحشة والوحدة، إلا أنها لم تعدم الإطلالات التي تحمل فجراً محملاً بأمان مُنتظرة وبعث جديد:

ولا أنسَ إلا أن أضاحك ساعة ... ثغور الأماني في وجوه المطالب

سحبت الدياجي فيه سود ذوائب ... لأعتنق الآمال بيض ترائب

فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس[1] ... تطلّع وضّاح المضاحك قاطب

رأيت به قِطعًا من الفجر أغبشاً ... تأمّل عن نجم توقّد ثاقب

ولكن لنتأمل اختياره لحيوان الذئب الذي تبسم عن أسنان بيضاء أضاءت له وسط الظلام شيئاً استطاع به أن يرى شريك وحشته الذي آنسه وهو الجبل، هذا الاختيار للذئب له دلالة لاستكمال الصورة المفزعة من وحدة وظلمة وخوف وترقّب وحذر: إن رمزية الذئب في الشعر العربي تحتاج إلى

---

[1] (أطلس، وذئب أطلس وهو الذي في لونه غبرة إلى السواد وكل ما على لونه فهو أطلس).
انظر مختار الصحاح: ٣٩٥

دراسة؛ فهو رمز لأشياء كثيرة وقد ذكر البحتري في قصيدته: **سلام عليكم لا وفاء ولا عهد.**

والذئب ذكر في القرآن الكريم، وهذا الأمر يحتاج إلى دراسات أخرى.

كذلك مما يضاف إلى ما تميزت به مقدمة ابن خفاجة أنه أحسن التخلص منها إلى الغرض الثاني وهو وصف الجبل، وأغلب الظن أن القصيدة لا أستطيع أن أقسمها إلى غرضين؛ فبعد طول درسها تشعر وكأنهما غرض واحد هو وصف حالته ما بين اليأس الذي يمثله الليل والرجاء الذي يمثله مشاركة بعض الموجودات في تلك الصحراء التي يقطعها والتي ترمز إلى الحياة فهي تشاركه الحالة نفسها والإحساس نفسه بالوحشة والوحدة على علو قدرها وعِظَم ما قدمته للناس من أفضال.

ولهذا لا نشعر بانقطاع ما بين وصف الليل والرحلة ووصف الجبل.

وكذلك نرى ابن خفاجة قد بلغ ما بلغه النابغة في حسن انتقاله من وصف إلى آخر ولننظر في قول النابغة:

وصدر أراح الهمّ عازب همّه

تضاعف فيه الحزن من كل جانب

عليَّ لعمرو نعمة بعد نعمة

لوالده ليست بذات عقارب

فما نشعره هنا أن العلاقة متنامية مطردة بين الغرضين؛ فقد ذكر أفضال الممدوح عليه وكأنه يزيد أعباءه وهمومه لما يحمله هذا من ضرورة رد هذه النعم والأفضال وتقديم ما يقابلها.

ويرى الدكتور خالد الزواوي أن انتقال النابغة إلى غرض المدح يحقق له تفريج هذا الهم وإن كان لا يعلن الاستعطاء فالنابغة رجل رفيع المكانة «إنه يريد

أن يعلن أن ما يحصل عليه من هبات ونعم، تقلب عليه المواجع إذا هي غابت أو مُنعت عنه، وتلك تسبب له ضيقاً وهمّاً، ولعله وجد في ذلك مخرجاً من ضيقه وهمه فراح يخفف عن نفسه بمدائحه، وكان اعتراف النابغة بنعم غيره عليه في مدائحه استدراراً لتلك النعم، ومن أجل ذلك اعتمد أسلوبه في التقرب والطلب على السيكولوجية العميقة التي لا تتجه إلى الاستعطاء، وإنما تؤدي بغيره إلى حالة لا يمكنه أن ينفصل بعدها من العطاء»[1]

إن احتواء القصيدة على أكثر من غرض لا يصيبها بالتفكك، كما يحلو للبعض أن يسم القصيدة الجاهلية إنما المهم جداً في هذا الأمر أن تسري في جميع الأغراض عاطفة واحدة وشعور مطرد «فليس معنى هذه الوحدة -كما اعتقد بعض من تناولها أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد...، لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة، والشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النمو المطرد بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقه بنفس الطريقة، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدريج دخولاً في عاطفتها وبصراً باتجاهها، فتركت علينا في النهاية أثراً فنيًا موحداً متكاملاً لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذي كان يتخذه»[2]

وقد أشار د. أبو ملحم في مقدمة نشرته للديوان إلى هذه الخاصة في شعر النابغة: «فهو يحسن تقسيم قصيدته، ويحسن الانتقال من موضوع إلى آخر

---

(1) د. خالد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، لونجمان -مصر، ط١، ١٩٩٢م: ١٧٦.

(2) محمد النويهي: الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة: ٢/ ٤٣٥.

وخاصة السياسية منها، ويجيد عرض رأيه وتدعيمه بالحجج المقنعة. إنه مثال المحامي البارع ورجل السياسة الداهية، وربما يساعده على ذلك ثقافة اكتسبها من تجاربه وعلاقته المتشابكة مع الناس واتصاله بحاضرتي الحيرة ودمشق»[1]

ويرى كذلك أن النابغة: «مهد للمديح بوصف حالته النفسية القلقة وما يعانيه من هم وتعب وسهاد وحزن»[2]، وعودته معه إلى مدح الغساسنة إلا لما يعانيه من قلق وهم إثر ما حدث بينه وبين النعمان. لقد حولت هذه الحادثة نهاره ليلاً. فتداعت عليه الهموم. إن العلاقة بين همه الداخلي وهم الليل الخارجي كما يعبر د. الزواوي «الهم في الداخل والليل في الخارج، بين بطء ثواني الانتظار ومسير الكواكب»[3]

إن النابغة يقاسي الليل. لقد جعل من الليل هماً فكأنه هو والهم شيء واحد وجند له عناصر اليأس من انبلاج النهار مما يضعف الإحساس بالهم فقال (بطيء الكواكب - ليس بمنقض ليس الذي يرعى النجوم بآيب) كل هذا أدى إلى (تضاعف فيه الحزن من كل جانب).

إن ليل النابغة معادل للحالة الشعورية التي يعيشها بعد هروبه إلى دمشق وإن لقي فيها ترحاباً ولكن يظل قلبه معلقاً بأيامه مع النعمان ويظل خائفاً متوجساً لقرار النعمان بإهدار دمه. فإذا ما انتقل إلى مدح الغساسنة كان هذا الانتقال طبيعياً وبخاصة أن أفضالهم عليه تزيد من هذا الشعور بالهم وتعمقه. إننا لا نلمح أي انفصال بين الغرضين ولا نشعر أن هناك انتقالة مفاجئة أو مقصودة. إنه تواصل شعوري يسير في أغراض القصيدة سير الجدول في مجراه.

---

(1) مقدمة ديوان النابغة: ٢٢.

(2) نفسه: ١٨.

(3) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني: ١٧٢

ولعل من الذين يرفضون إطلاق الحكم بخلو القصيدة العربية القديمة من الوحدة العضوية الدكتور يوسف بكار حين ينبه إلى ضرورة الروية والصبر والاستقراء لإصدار الأحكام النقدية المطلقة «أما عن الوحدة في شعرنا القديم، فإن القول بخلوه من الوحدة العضوية خلواً تاماً في حاجة إلى تعديل وتصحيح، لأن عدم إدراك القدماء لمفهوم الوحدة الحديث إدراكاً تاماً لا يعني خلو الشعر منها. فالحكم في هذه القضايا الفنية الدقيقة يحتاج إلى روية وصبر واستقراء. وإلى فهم دقيق للوحدة، فليس من الصحة في شيء أن تطلق الأحكام بخلو الشعر القديم من الوحدة، لأن أصحاب هذه الأحكام أنفسهم لا يدركون معنى الوحدة جيداً، ولا يكلفون أنفسهم عناء البحث عن نماذج شعرية قديمة تتحقق فيها الوحدة»[1]

البيئة بين الشاعرين:

ولنتأمل الآن أثر البيئة في كلا الشاعرين فالنابغة ابن البيئة الصحراوية بكل ما تعني من خشونة ووعورة ووحدة ووحشة وخوف من المجهول تمتد عنده مشاعر الوحشة والهم ويرفض أن تشاركه حتى تلك المرأة التي اختارها -أميمة- لتخفف عنه هذا الإحساس.

أما ابن خفاجة ابن البيئة الأندلسية والتي اشتهر بوصفها والتفنن في هذا الوصف لما ألبستها مشيئة الله من صنوف الجمال وألوانه، فجاء وقد تضافرت مشاعره مع الموجودات فيها وإن كان ذلك أثناء رحلته في الصحراء. فقد تعوّد ابن خفاجة أن يشرك الطبيعة معه، مما أوجد في ظُلَم أحزانه وهمومه هذا التفاؤل الذي جعله يأمل ويتمنى.

---

(1) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت -لبنان، ط أولى، ١٩٨٢م: ٣١٨.

لقد جعل ابن خفاجة من الفن وسيطاً بينه وبين الطبيعة، كما يعرف كولردج هذا بقوله "إنه إذن القوة التي تضفي على الطبيعة عنصراً إنسانياً وتخلع أفكار الإنسان وعواطفه على كل ما يصلح أن يكون موضوعاً لتأملاته"[1]

وبعد، فإن ثمة موازنة بين من اختاره النابغة ليكون موئلاً له ومعيذاً وهو الممدوح الملك عمرو بن الحارث وبين ما اختاره ابن خفاجة شاعر الطبيعة من مخلوقات تكون ملجأ له وملاذاً وشريكاً يشاطره تجربته، فالجبل هو نظير الملك.

الجبل	عمرو بن الحارث

(قيمة ومكانة رفعة وشموخاً مهابة وعظمة ثباتاً وتمكيناً ملاذاً وملجأ أمناً وأماناً حماية وإجارة عطاءً وكرماً خبرة وتجربة حكمة وعظة).

أو قد نرى الجبل رمزاً للشاعر ذاته الذي بقي وحيداً فرداً على ظهر هذه الفلاة التي تمثل الحياة وما يمر بها من البشر. إن ابن خفاجة نراه هنا ليس شاعر طبيعة فحسب إنما فيلسوف يخرج علينا بالنظرات والرؤى ولطالما كان له ما للجبل من مكانة وما له من أفضال ولطالما فاضت حياته محبة واحتضاناً لكل من حوله ولكل من يفد عليه إنه الآن الرجل الجبل الذي ينطق بعد مروره بكل هذه التجارب التي أسعدته والتي آلمته ينطق بجوهر الحكم والعبر.

وإذا كان الحديث إلى الطبيعة الجامدة يعمق الإحساس بالسأم والملل وعدم الشعور بالتغيير والحركة، بل استقرار على حال واحدة، مما يبعث على

---

(1) مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، ط٢، القاهرة: ١٨١.

الشعور بالملل ويكشف عما أصاب النفس من جمود الإحساس والحاجة إلى التغيير، فإنه ربما وجد الشاعر في مخاطبة الطبيعة الجامدة متسعاً لبث همومه وأشجانه دون مقاطعة لهذه المشاعر المسترسلة، فهو مطمئن تماماً إلى أن هذه الطبيعة مستمع جيد ومستقبل منصت، كما يجد فيها متسعاً لكل ما يلقى به الشاعر من أحزان مما لا يجعله يتحول عن هذه الحالة التي قد تبدلها الطبيعة المتحركة.

إن شاعراً كابن خفاجة قادر على تحويل الطبيعة الجامدة إلى طبيعة ذات خصائص حية تتجاوب معه وتشاركه في صورة تشخيصية فريدة بعيدة عن التقريرية الجامدة.

لقد استطاع ابن خفاجة أن يحدث لقاء المتضادات في الطبيعة، فالجبل أوى إليه العاصي والتائب احتضن الاثنين ووجد كل منهما فيه مأواه وملاذه ولجأ إليه في اطمئنان وسكينة، وهذا الاحتواء لا يستطيعه الإنسان.

ترك ابن خفاجة صنوف الطبيعة التي كثيراً ما تغنّي بحسنها وبهرته مجاليها فوصفها أوصافاً بديعة وخلع عليها من ألق الشباب ونضاره، إنه الآن يصف جبلاً مقيماً فرداً وسط صحراء مهيبة. صورة فريدة وانتقاء نادر لا يتأتى إلا لشاعر كابن خفاجة، وهذا الانتقاء النادر هو الذي كتب الخلود والبقاء لهذه القصيدة الرائعة، وأنزلها هذا المنزل في نفوسنا وأقعد صاحبها هذا المقعد من شعراء المغرب والمشرق فلم ينازعه فيها منازع ولم يطاوله فيها مطاول.

وبعد، فليس ثمة مقارنات آمل أن أعقدها بين النصّين إذ تختلف بعد هذا الجزء القصيدتان اختلافاً تاماً بيّناً.

معارضة السيد الأعلى أبو حفص للخنساء[1]

لقد بَلَغتْ جيادُكم مَداها ... ونالتْ ما أرادتْ من عِداها

وما هي فاسْئلوا الإصْباحَ عنها ... بحَمْدِ الله قد حَمَدَتْ سُراها

تعُدُّ رضاكُم عزاً وَجاهاً ... فما تشكو على حالٍ وجاها

تهيمُ بحُبِّ طاعَتِكُم فتطوى ... بِساطَ القَفرِ حتى قدْ طَواها

كأنَّ قَطا المفاوزِ حين سارَتْ ... تعلَّمتِ الهِدايةَ من قَطاها

لقدْ شَنَّتْ بأرْضِ الشَّرْقِ حتى ... أباحَتْ بعدَ مَنعتِها حِماها

أُتيحَ بها لِستدْميرٍ دَمارٌ ... فدُكَّتْ على ترائِبها رُباها

ولَمَّا لم تَلُذْ بالعَفوِ مِنكُم ... تَعاوَرَها الرَّدى حتى عَفاها

ألا لله أيُّ مَقامِ هَوْلٍ ... تَحُلُّ الرَّاسِياتُ له حُباها

إذا سمِعَ القَنا عنه حديثاً ... تثنّى أعطافُهُ طَرَباً وتاها

تراكَمَت القَساطِلُ فيهِ حتى ... جَلَتْ أنوارُ سَعْدِكُم دُجاها

ذرتهُم فيه ريحُ النَّصرِ طِحْناً ... غَداةَ أدارَتِ الهَيْجاءُ رَحاها

لقد نَهَلَتْ سيوفُكُم وعَلَّتْ ... فما تشكو الصَّدا أبداً ظُباها

فإن ينْجُ اللَّعينُ لغيرِ مَنْجى ... لقد نغرت شعوبٌ عليه فاها

تكتَّمَ في غِمارٍ أو غُبارٍ ... وعَينُ الحَرْبِ لم تُطْعَمْ قَذاها

وولّى يقطعُ المسبَطحاءَ شزراً ... على شَوْهاءَ ما وَنِيَتْ شَواها

ولو فاتتْ وَميضَ البَرْقِ عَدْواً ... لخَطَّاها ولم يحْمَدْ خُطاها

وباتَ يُصارعُ الظَّلْماءَ وَهْناً ... ويحْسُدُ مِنْ كَواكبِها سُهاها

رماهُم أمرُكُم ببني حُروبٍ ... إذا انتَدبوا لَها حَشُّوا لظاها

صِغارهُم لهُم هِمَمٌ كِبارٌ ... أبَتْ أن تقتني بسوى قَناها

---

(1) المن بالإمامة: ٢٠٨.

إذا صُورُ الحَمامِ بَدَتْ أفاضوا ... مُضرَّجةَ الدِّماءِ على وِماها

فَبُورِكَ للخليفةِ في رجالٍ ... أطاعوا اللهَ فيمن قد عَصاها

فأرضَوا ربَّهُم برِضا مَليكٍ ... يرى الدُّنيا بناظِرِ مَنْ قَلاها

ورُبَّ سَريرةٍ للهِ فيه ... تَبَدَّى في أسِرَّتِه سَناها

فما يَنفَكُّ يَخبِطُ في ضَلالٍ ... غَوِيٌّ لا يُريغُ إلى هُداها

هو النُّورُ الذي بَهَرت ولاحَتْ ... (به) شمسُ الهِدايةِ في ضُحاها

حَياةٌ بهِ الخليفةُ مِن إمامٍ ... قد انتاشَ البَرِيَّةَ من عَماها

أبا يَعقوبَ إنَّ بِنا إليكُمْ ... كما بالحائماتِ يُرى صَداها

إلى نُطَفٍ جَلَتْها الرِّيحُ حتَّى ... غَدَتْ زُرْقاً تَرَقْرَقُ في حَصاها

فلو نَفَحَتْ نَواسِمُكُم نَفَحْنا ... على حَرِّ الجَوانِحِ مِن نَداها

حَدا بالعِيسِ نحوكُمُ اشتياقٌ ... أراها كيفَ تَنفَحُ في بُراها

فلولا أن يُلِمَّ بِنا خَيالٌ ... لَما استَلَّتْ بِبُعْدِكُم كَراها

لَوَتْ أعناقَها طَرَباً إليكُم ... فهل يَشفِي التَّداني مِن صَداها

سيَقضي حاجَها الرَّبُّ الذي لم ... يَدَعْ مِنْ حاجةٍ إلا قَضاها

ودونَكُمُ تحيَّةُ مُستَهامٍ ... يُطيبُ الجوَّ مِن مَسرى شَذاها

ولا عَدِمَتكُمُ العَلْيا لِمَهمى ... رعاكُم ذو الجلالِ فقد رَعاها

قصيدة الخنساء[1]

بَكَتْ عَيْني وعاوَدَها قَذاها   بِعُوّارٍ فَما تَقْضِي كَراها
على صَخْرٍ، وأيُّ فَتىً كَصَخْرٍ   إذا ما النّابُ لم تَرْأَمْ طِلاها
فَتى الفِتْيانِ ما بَلَغوا مَداهُ   ولا يَكْدَى إذا بلغتْ كُداها
حَلَفْتُ بِرَبِّ صُهْبٍ مُعْمِلاتٍ   إلى البَيْتِ المُحَرَّمِ مُنْتَهاها
لَئِنْ جَزِعتْ بنو عَمْرٍو عليهِ   لَقَدْ رُزِئَتْ بَنو عَمْرٍو فَتاها
لَهُ كَفٌّ يُشَدُّ بها وكَفٌّ   تَحَلَّبُ ما يَجِفُّ ثَرَى نَداها
تَرَى الشُّمَّ الجَحاجِحَ من سُلَيْمٍ   يَبُلُّ نَدَى مَدامِعِها لِحاها
على رَجُلٍ كَريمِ الخِيمِ أضْحَى   بِبَطْنِ حُفَيرَةٍ صَخِبٍ صَداها
لِيَبْكِ الخَيرَ صَخْراً من مَعَدٍّ   ذَوو أحلامِها وذَوو نُهاها
وخَيْلٍ قد لَفَفْتَ بِجَوْلِ خَيْلٍ   فَدارَتْ بَيْنَ كَبْشَيْها رَحاها
تُرَفِّعُ فَضْلَ سابِغَةٍ دِلاصٍ   على خَيْفانَةٍ خَفِقٍ حَشاها
وتَسْعَى حِينَ تَشْتَجِرُ العَوالي   بِكأسِ المَوْتِ ساعَةَ مُصْطَلاها
مُحافَظَةً ومَحْمِيَةً إذا ما   نَبا بالقَوْمِ من جَزَعٍ لَظاها
فَتَتْرُكُها قَدِ اضْطَرَمَتْ بِطَعْنٍ   تَضَمَّنَهُ إذا اخْتَلَفَتْ كُلاها
فَمَنْ للضَّيْفِ إنْ هَبَّتْ شَمالٌ   مُزَعْزِعَةٌ تُجاوِبُها صَباها
وأَلْجأَ بَرْدُها الأشْوالَ حُدْباً   إلى الحُجُراتِ بادِيَةً كُلاها
هُنالِكَ لَوْ نَزَلْتَ بِآلِ صَخْرٍ   قِرَى الأضْيافِ شَحْماً من ذُراها
فَلَمْ أمْلِكْ غَداةَ نَعِيِّ صَخْرٍ   سَوابِقَ عَبْرَةٍ حَلَبَتْ صَراها
أُطْعِمَكُمْ وحامِلَكُمْ تَرَكْتُمْ   لَدَى غَبْراءَ مُنْهَدِمٍ رَجاها
لِيَبْكِ عَلَيْكَ قَوْمُكَ لِلمَعالي   ولِلهَيْجاءِ، إنَّكَ ما فَتاها
وقد فَقَدَتْكَ طَلْقَةُ فاسْتَراحَتْ؛   فَلَيْتَ الخَيْلَ فارِسُها يَراها

---

[1] الديوان: ١٣٩.

ترجمة السيد الأعلى أبو حفص

«هو أبو محمد عبد الله بن أبي حفص بن علي الذي عُيِّن والياً على إشبيلية من لدن عبد المؤمن في الوقت الذي عين فيه عبد الرحمن ابن تيجيت، وذلك سنة خمسين وخمس مائة، وقد أسفر في مهمته مجاهداً مخلصاً إلى سنة إحدى وخمسين وخمسمائة عندما وفد أشياخ الأندلس وهو من ضمنهم -على الحضره يقترحون على الخليفة تشريفهم بوالٍ من السادة وآنذاك تم تعيين ولده السيد أبي يعقوب يوسف؛ وقد استشهد أبو محمد عبد الله ابن أبي حفص بن علي في موقعة مرج الرقاء عام ٥٥٧»[1]

---

[1] ابن صاحب الصلاة: ٥٣، ٥٤؛ نقلاً عن المن بالإمامة: ٩٣ ابن عذاري: ١١، ١٢، ١٣.

المعارضة التقطها من المن بالإمامة لابن صاحب الصلاة.

مواطن الالتقاء:

البناء الصوتي:

وقد لاحظت اقتفاء المعارضة أثر الخنساء وزناً فقد جاءت على بحر الوافر.

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وقد يحدث في ضرب مفاعلتن عصب فيسكن خامسه المتحرك فيصير مفاعلْتن

لقد بلغت / جيادكم / مداها

//٥///٥ //٥///٥ //٥/٥

ونالت ما / أرادت من / عداها

//٥/٥/٥ //٥/٥ /٥ //٥/٤

مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

ومطلع الخنساء:

بكت عيني/ وعاودها/ قذاها

//٥/٥/٥ //٥///٥ //٥/٥

مفاعلْتن / مفاعلَتن / فعولن

بعوّار / فما تقضي / كراها

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥

مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن

إضافة إلى اتحاد الوزن فهناك قافية الهاء المطلقة دون قيد لتتناسب بمستواها الصوتي مع البعد المعنوي الذي أرادته الخنساء لامتداد أحزانها وانطلاق أناتها وما توحي به هذه الهاء من تهدج أنفاسها الحزينة التي أنهكها الأسى وقطعتها اللوعة، كما أن هذه الهاء جاءت متناسبة مع ما أراده شاعرنا أبو حفص من معاني انطلاق الممدوح نحو تحقيق المجد وإحراز النصر بجياد لا مستوقف لها ولا معترض، كذلك ما وصف به الشاعر ممدوحه من صفات ممتدة غير محدودة بزمن ولا مقيدة بحالة.

على أنني أرى ميزان القصيدة في موضعين قد انكسر وهذان الموضعان هما قول أبي حفص:

ذرَتْهم فيه ريح النصر طِغْناً

غداة أدارت الهيجاء رحاها

وقوله:

فإن يَنْجُ اللعين لغير مَنْجى

لقد فغرت شعوبٌ عليه فاها

ثم اشتراك السيد الأعلى في عدة كلمات من قافية الخنساء نحو:

(رحاها -ظباها -لظاها -نداها -كراها -صداها)

وقد تلاقى بقافية الخنساء في نهاية الشطر الأول نحو كلمة: مداها، وقد يأتي بكلمتها في الشطر الأول كقافية له نحو كلمة: قذاها.

لقد بلغت جيادكم مداها

وتقول الخنساء:

فتى الفتيان ما بلغوا مـــداه

ويقول السيد الأعلى

وعين الحرب لم تطحر قذاها

وتقول الخنساء:

بكت عيني وعاودها قـــذاها

وسنعرض لمواطن التقاء الشاعر مع الشاعرة في هذه القوافي بعد قليل.

وكانت المناسبة تدعو شاعرنا إلى الخفّةِ بالتفعيلات، فهو هنا يزفُّ بشرى انتصار أبي يعقوب في موقعة الجلاب على ابن مردنيش فالمناسبة دعته إلى اختيار هذا البحر من بحور الشعر العربي -وإن كان هذا غير ملزم- والذي تلاءم أيضاً مع رثاء الخنساء لأخيها صخر فالتفعيلات خفيفة على النفس بعد أن أنهكتها مصيبة فقده بالبكاء والعويل وفقدان لذة الوسن، ونستطيع أن نضيف إلى أسباب هذا التلاقي أن كلا الاثنين يمتدح آخراً ويعدد مناقبه ويذكر محامده وأفضاله، وعلى ذلك فإن القصيدتين اتفقتا في المضمون وإن كان الداعي إليه قد اختلف.

ونلاحظ أن الصفات التي جمعت بين الممدوح «أبي يعقوب» والمؤبَّن «صخر واحدة»، تمثلت في الشجاعة والإقدام ورفعة المكانة وعلو الهمة، والفدى والكرم، وإن اختلفت الصيغات التي ظهرت فيها وألبستْها.

كما تلاقت القصيدتان على أن تتجنبا المقدمة التقليدية فلا مجال في الرثاء إلى مثل هذه الوقفات، ولا مجال أيضاً في المعارضة للتطويل بذكر ما لا يليق بالمقام، فهذه القصيدة كان لها من الفرحة بالبشرى منزلة كبيرة حتى قال ابن صاحب الصلاة: «وأمر الأمير الفقيه أبا محمد المالقي أن يُنشد هذه القصيدة

المدرجة في الكتاب الواصل بمحضر أشياخ الموحدين وشيوخ طلبة الحضر في مجلسه العالي فأنشدها، فاستبشروا بها واستحسنوا أغراضها بالأخوة الموصولة ومقصدها، وزادوا استبشاراً إلى البشرى بالكتاب، ودعوا إلى الله تعالى في تمادي النصر والعافية وتعجيل اللقاء بالإياب، من الأخوة الأحباب، وضربت الطبول فيها»[1]

البناء التصويري:

ويتلاقى الشاعران على المستوى التصويري، فيصور أبو حفص جياد الممدوح وقد بلغت المدى في العَدْوِ والقتال حتى نالت بغيتها من الغلبة على الأعداء.

لقد بلغت جيادكم مداها ونالت ما أرادت من عِداها

كذلك صخر فقد بلغ المدى في الفتوة والشجاعة والكرم فهو يصل إلى ما لا يستطيع الآخرون الوصول إليه وهو يواصل في حين يقف الآخرون ولا يصلون مداه.

لفتى الفتيان ما بلغوا مداه ولا يُكْدى إذا بلغت كُداها

ولا يخفى ما في البيتين من الاستعانة بحرف المد الألف الذي يدل دلالة ممتدة على ما أراده كل من الشاعرين من الانطلاق نحو تحقيق المجد وعدم التوقف.

ويظهر في القصيدتين ما للفرس من أهمية في الوصول بفارسه إلى إحراز الانتصارات، فها هي جياد الممدوح يتم بها النصر، وها هي فرس صخر طلقة التي طالما امتطى صهوتها منطلقاً نحو أعدائه فلم تخيِّب ظنه ولكنها كما صورتها

[1] المنّ بالإمامة: ٢٠٩

الخنساء فإنها تعبت كثيراً وبذلت جهداً متواصلاً لكثرة ما كان يخوض فارسها من غمار المعارك، أما الآن وبعد مقتله فقد استراحت من عناء الحروب وويلاتها.

لقد فقدتك طلقة فاستراحت فليت الخيل فارسها يراها

لكن أبا حفص أتاح لوصف هذه الفرس -وصف بطولاتها- ثلاثة ابيات اخر فخر فيها بصفات هذه الخيول فهي حمولة تظل تسير طوال الليل حتى يأتي عليها الصباح منبياً عن تحملها وبأسها، وهذه الجياد تفعل هذا إرضاءً للأمير وترى عزها وجاهها في طاعته التي هي طاعة فرسانه، ولا تبالي بما تتحمله من تعب وإهمال مظهرها أثناء هذه الحروب، ثم هي هائمة بحب طاعة الأمير وكأن الصلة بينهما توثقت وقويت حتى هامت به فأطاعته فأخذت تطوي الصحاري الجدباء الوعرة طيّاً وكأنها أصبحت لا ترى مما أصابها من إرهاق وإعياء.

وواضح أن هذا هو المعنى نفسه الذي أرادته الخنساء ولخصته في قولها:

لقد فقدتك طلقة فاستراحت

لقد استراحت من كل ما وصفه وعبر عنه أبو حفص.

صورة أخرى يتلاقى فيها أبو حفص مع الخنساء فلا يجد أفضل من تعبيرها عن الحرب بأن وصفتها بالرحى التي تطحن الحبوب فلا تبقي على حبة سليمة فقالت الخنساء:

وخيل قد دلفت لها بخيل فدارت بين كبشيها رحاها

وخيل الأولى هي خيل الأعداء والثانية هي خيل صخر، فدارت بين الثنتين حرب طاحنة بما أوحت به كلمة كبشيها وما في تلافيهما من طحن للقرون، وبما أوحت به كلمة دارت رحاها فالرحى تدور وتطحن الرجال تحت

ثفالها، وهذه الصورة أخذها أبو حفص ليعبر بها عن اشتداد الحرب وأن قد حمي وطيسها، فدارت بين الرجال كما تدور الرحى لا تتوقف حتى تؤدي مهمتها والسبب الذي من أجله دارت، فيقول أبو حفص:

دَرّلهم فيه ريح النصر طِحْناً ... غداة أدارت الهيجاء رحاها[1]

وهذه الصورة سُبق إليها في معلقة زهير حيث يقول:

فَتَعْـرُكُكُمْ عَـرْكَ الرَّحـى بِثِفالها ... وتَلقَـحْ كِشافاً ثم تُحْمِلْ فَتُتْئِـمِ

وقد يكون عبر عن الخيول التي هي أهم أدوات النصر بقوله ريح النصر لأنها تأتي فتبشر بالنصر، أو كأن هذه الخيول في سرعتها كالريح الشديدة التي تركت الأعداء صرعى وكأنهم ذاك الطحين الذي أنتجته الرحى، ويبدو ثمة فارق بين الصورتين فعلى حين ذكر أبو حفص نتيجة دوران الرحى، فإن الخنساء تركت باب التخييل مفتوحاً على مصراعيه لينسج القارئ أو السامع باقي جوانب الصورة.

بيت آخر وصورة أخرى تُظهر تأثر أبي حفص بخيالات الخنساء وتصاويرها، ولنقرأ قوله:

تكتم في فِصار أو غُبار ... وعين الحرب لم تطحر قذاها

وقد استعار فيه صورة الخنساء لعينها المحمرة والتي ساء منظرها، كالتي أصابها العوار لقذى وقع فيها فما تنام ولا يغمض جفنها لما تشعر به من ألم، أو كأن غياب النوم عنها هو الذي أدمى عينها فباتت مقرحة الأجفان دامعة العينين، فهي تسهر ليلها باكية بكاءً شديداً لا ينفك يترك عينها مقرحة، وهذا الوصف للخنساء من الأوصاف الشهيرة التي اختصت بها واشتهرت.

بكت عيني وعاودها قذاها ... بعوّار فما تقضي كَراها

---

(1) ديوان زهير: ١٩

وقد نقل أبو حفص هذه الصورة البشعة لعين الخنساء نقلها إلى وصف الحرب، فهي بشعة المنظر لما فيها من أهوال القتال وبشاعة صور القتلى، وقد جعل الحرب في استمرارها كالعين التي أصابها الغبار ولم يزل بها يقذيها ويبشع من منظرها، فأول ما يطل علينا من الوجه العينان فإذا قبحتا قبح الوجه كلُّه.

ونستطيع أن نطمئن إلى القول بأن الصورة على مستواها التخيلي عند أبي حفص ظهرت أكثر استقصاءً للجزئيات، وأوفى حقاً لما يتطلبه وصف المعارك من الإفاضة من جزئية إلى أخرى وتتبع الصورة إلى منتهاها، فالشاعر في معرض استعراض قوة الممدوح ووصف بطولاته؛ فلا يجوز له هنا القضم والاقتضاب. أما خنساؤنا فنلتمس لها ألف عذر في كونها أولاً لم تشهد تلك المعارك وثانياً في أن الحالة النفسية التي تعيشها أتت على قواها وامتداد نفسها الشعري، إنها في حالة عدم اتزان تتداخل عليها الأفكار فتصف كرم أخيها صخر وحزن عشيرته لفقده ثم تصف شدته على أعدائه ثم تعود ثانية للكرم، وهكذا تبدو الخنساء مشوشة الفكر تتحدث عن خِلّة ولا تستوفيها فجاءت صورها منفرطة العقد وهذا ما لم يُعَبْ به خيال أبي حفص.

مواطن التميز:

ومما امتازت به المدحة الأندلسية إضفاء الصبغة الدينية على الممدوح وأعماله فيظهر في صورة محمودة محبوبة، فهو لا يغزو إلا في سبيل الله ولحماية دينه وكذلك أصحابه؛ فينالون بذلك رضا الله وبركته، ودائماً ما يصور الممدوح بأنه على هدى وأن أعداءه على الضلال لكي يسوِّغ لهذه الغزوات، وعادة ما يمتدح بصفات العدل والتقى والعزيمة الماضية.

وعلى مستوى الدلالات اللفظية فقد عبرت القصيدة عن ذلك فنرى أبا حفص يستخدم تلك الألفاظ المعبرة الموحية من مثل قوله

(فإن ينج اللعين- همم كبار- فبورك للخليفة- أطاعوا الله- فأرضوا ربهم- يخبط في ضلال- هو النور- شمس الهداية- سيقضي حاجها لرب- رعاكم ذو الجلال).

ويحق لنا أن نعترف لصاحب المعارضة أبي حفص بالتفوق الفني؛ فقد جاءت المعارضة قوية الألفاظ مسبوكة العبارات جزلة التراكيب تزخم بالخيالات المبدعة والمستوحاة، إنه في معارضته هذه لم يكن مقلداً ولا مستنسخاً: إنما معجباً متأثراً مبدعاً ملهماً.

حازم القرطاجني يعارض امرأ القيس[1]

لعينيكَ قُلْ إنْ زرتَ أفضلَ مُرْسَلِ   قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
وفي طَيْبةٍ فانزل ولا تغشَ منزلاً   بسقطِ اللوى بين الدَّخول فحوملِ
وزرْ روضةً قد طالما طابَ نشرُها   لما نسجتْها من جنوبٍ وشمألِ
وأثوابَك اخلعْ مُحْرِماً ومصدِّقاً   لدى السترِ إلا لبسةَ المتفضلِ
لدى كعبةٍ قد فاض دمعي لِبُعْدِها   على النحرِ حتى بلَّ دمعيَ محملي
فيا حاديَ الآمال سِرْ بي ولا تَسَلْ   عقرتَ بعيري يا امرأ القيسِ فانزلِ
فقد حلفتْ نفسي بذاك وأقسمتْ   عليَّ وآلتْ حلفةً لم تُحَلَّلِ
فقلتُ لها لا شكَّ أني طائعٌ   وأنكِ مهما تأمري القلبَ يفعلِ
وكم حَمَلتْ في أظْهُرِ العزمِ رحلَها   فيا عجباً من كورها المتحملِ
وعاتبتِ العجزَ الذي عاقَ عزمَها   فقالت لك الويلاتُ إنكَ مُرْجِلي
نبيُّ هدىً قد قال للكفرِ نورهُ   ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجلِ
تلا سُوراً ما قولُها بمعارَضٍ   إذا هي نصَّتْهُ ولا بمُعَطَّلِ
لقد نزلتْ في الأرض ملةُ هَدْيِهِ   نزولَ اليماني ذي العِيابِ المُحمَّلِ
أتتْ مغرباً من مشرقٍ وتعرَّضَتْ   تعرُّضَ أثناءِ الوشاحِ المفصَّلِ
ففازتْ بلادُ الشرقِ من زينةٍ بها   بشقٍّ وشقٌّ عندنا لم يُحوَّلِ
فصلى عليه الله ما لاحَ بارقٌ   كلمعِ اليدين في حَبِيٍّ مكللِ
نبيٌّ غزا الأعداءَ بين تلائعٍ   وبين إكامٍ بعدما متأملِ
فكم ملكٍ وافاهُ في زيِّ منجدٍ   بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ
وكم من يمانٍ واضحٍ جاءه اكتسى   بضافٍ فويقَ الأرضِ ليس بأعزلِ
ومن أبطحيٍّ نيطَ عنه نجادُهُ   بجيدٍ مُعِمٍّ في العشيرةِ مُخوَلِ
أزالوا ببدرٍ عن سروجِهمُ العدا   كما زلَّتِ الصفواءُ بالمتنزِّلِ

---

(1) ديوان حازم: ٨٩.

ونادوا ظُباهم لا يَفُكّك فتى ولا … كَبيرَ أناسٍ في بِجادٍ مُزَمَّلِ

ولصٍّ جموعاً قد غدا جامعاً لهم … بنا بطنَ حِقْفٍ في قِفافٍ عَقَنْقَلِ

واحموا وطيساً في حُنينٍ كأنه … إذا جاش فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

ونادوا بناتِ النبعِ بالنصرِ أثمري … ولا تُبعدينا من جَنَاكِ المعلَّلِ

وكن له سَدَّدْتِ سهمين فاضربي … بسهميكِ في أعشارِ قلبٍ مقتَّلِ

لما أغنت الأبدانُ درعٌ بها اكتست … ترائبُها مصقولةٌ كالسجنجلِ

وأضحت لواليها ومالكها العدا … يقولون لا تهلِك أسىً وتجمَّلِ

وقد فرّ منصاعٌ كما فرّ خاضبٌ … لدى سَمُرات الحيِّ ناقفُ حنظلِ

وكم قال يا ليلَ الوغى طُلْتَ فانبَلِج … بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

فليت جوادي لم يسر بي إلى الوغى … وبات بعيني قائماً غيرَ مرسلِ

وكم مُرْتَقٍ أوطاسَ منهم بمُسْرِجٍ … متى ما ترقَّ العينُ فيه تَسَهَّلِ

وقرطَهُ خُرْصاً كمصباحِ مُسْرِجٍ … أهانَ السليطَ في الذُّبالِ المقتَّلِ

فيرنو لهادٍ فوق هاديه طَرْفُهُ … بناظرةٍ من وَحْشِ وجرةَ مُطْفِلِ

ويسمع من كالفسرتين بجانبي … أثيثٍ كقنو النخلة المتعثكلِ

توقّع أن يُعْزَى له شدُّ شادنٍ … وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تتفُلِ

ولكنه يمضي كما مرَّ نوزلٌ … يكبُّ على الأذقانِ دَوحَ الكنهبلِ

ويغشى العدا كالسهمِ أو كالشهاب … كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ

جيادٌ أعادت رسمَ رستم دارساً … وهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّلِ

وربعت بها خيلُ القياصرِ فاختفت … جواحِرُها في صَرَّةٍ لم تَزَيَّلِ

سبت عُرُبًا من نسوةِ العُرْبِ لمثّي … إذا ما اسبكرت بين درعٍ ومِجْوَلِ

وكم من سبايا الفرسِ والصُّفْرِ أسهرت … نؤومِ الضحى لم تنتطق عن تفضّلِ

وحزن بدوراً من ليالي شعورها … تضلُّ المدارى في مُثَنّى ومرسلِ

وأبقت بأرض الشام هاماً كأنها … بأرجائها القصوى أنابيشُ عُنْصُلِ

وما جفّ من حَبّ القلوبِ بفورها … وقيعانها كأنه حبُّ فلفلِ

خضراءَ ما دبّت ولا نبتت بها … أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسحِلِ

شدا طيرُها في مثمرٍ ذي أرومةٍ ... وساقٍ كأنبوبِ السقيّ المذلّلِ
فشدّت بروضٍ ليسَ يَذبُلُ بعدها ... بكلِّ مُغارِ الفتلِ شُدّ بيذبلِ
وكم هَجّرت في القيظِ تحكي دوارعاً ... عذاري دوارٍ في المُلاءِ المذيّلِ
وكم ادلجت والقطرُ يهفو هزيزهُ ... ويلوي بأثوابِ العنيفِ المثقّلِ
وخضنَ سيولاً فِضْنَ بالبيد بعدما ... أثرنَ غباراً بالكديدِ المركّلِ
وكم وكزوا رمحاً بدعصٍ كأنه ... من السيلِ والغثاء فلكةُ مغزلِ
فلم تبنِ حصناً خوفَ حصنهُم العدا ... ولا أطماً إلا مشيداً بجندلِ
لهُدّت بعضبٍ شُدّ بعد صقاله ... بأمراسِ كتّانٍ إلى صُمِّ جَندلِ
وجيشٍ بأقصى الأرض ألقى جرانهُ ... وأردفَ أعجازاً وناءَ بكلكلِ
يدكُّ الصفا دكّاً ولو مرَّ بعضُهُ ... وأيسرُهُ على الستارِ فيذبلِ
دعا النصرُ والتأييدُ راياتِهِ اسحبي ... على أثرِنا ذيلَ مِرطٍ مرحّلِ
لواءٌ منيرُ النصلِ طاوٍ كأنه ... منارةُ ممسى راهبٍ متبتّلِ
كأن دمَ الأعداءِ في عَذَباتِهِ ... عصارةُ حِنّاءٍ بشيبٍ مُرجّلِ
صحابٌ بَرَوا هامَ العداةِ وكم قَرَوا ... صفيفَ شواءٍ أو قديرٍ معجّلِ
وكم أكثروا ما طابَ من لحمِ جَفْرَةٍ ... وشحمٍ كهُدّابِ الدِّمَقسِ المفتّلِ
وكم جُبْنَ من خضراءَ لم يُسقَ نَبتُها ... دراكاً ولم يُنضَحْ بماءٍ فيغسلِ
حكى طيبُ ذكراهم وعُمرُ كفاحهم ... مَداكَ عروسٍ أو صلايةَ حنظلِ
لأمداحِ خيرِ الخلقِ قلبيَ قد صبا ... وليس صَبايَ عن هواها بمُنسلِ
فدعْ من لأيامٍ صلحنَ له صبا ... ولا سيما يومٍ بدارةِ جلجلِ
وأصبحَ عن أمِّ الحويرثِ ما سلا ... وجارتِها أمِّ الربابِ بمأسلِ
وكن في مديحِ المصطفى كمدبّجٍ ... يُقلّبُ كفّيهِ بخيطٍ موصّلِ
وأمّلْ به الأخرى ودنياكَ دعْ فقد ... تمتّعتَ من لهوٍ بها غيرَ معجلِ
وكم لنبيٍّ للفؤادِ مثابرٍ ... نصيحٍ على تعذالهِ غيرِ مؤتلِ
ينادي إلهي إن ذنبيَ قد عدا ... عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي
فكنْ لي مجيراً من شياطينِ شهوةٍ ... عليَّ حراصٍ لو يسرّونَ مقتلي

ويُنشِدُ دنياهُ إذا ما تَدلَّلتْ — أفاطمَ مهلاً بعضَ هذا التدللِ

لَإن تَصلي حبلي بخيرٍ وصلتُهُ — وإن كنتِ قد أزمعتِ صَرْمي فأجملي

وَأَحسِنْ بقطعِ الحبلِ منكِ وبَتِّهِ — لِتسلي ثيابي من ثيابكِ تَنْسَلِ

أيا سامعي مَدْحَ الرسولِ تنشَّقُوا — نسيمَ الصبَا جاءت بريَّا القَرَنْفُلِ

وروضةُ حمدٍ للنبيِّ محمدٍ — غَذاها نميرُ الماءِ غيرُ المحلَّلِ

ويا من أبي الإصغاء ما أنت مهتدٍ — وما إنْ أرى عنكَ الغَمايةَ تنجلي

فلو مُطْفِلاً أنشدتَها لفظَها ارعوتْ — فألهيتُها عن ذي تمائمَ محولِ

ولو سمعتهُ عُصْمُ طودٍ أمالها — فأنزلَ منها العُصْمَ من كل منزلِ

معلقة امرئ القيس[1]

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حبيبٍ ومنزلِ ... بسِقْطِ اللِّوى بينَ الدَّخولِ فحَوْمَلِ

فتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعْفُ رَسْمُها ... لما نَسجَتْها مِنْ جَنوبٍ وشَمْألِ

ترى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصاتِها ... وقِيعانِها كأنّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

كأنّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلوا ... لدى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنظلِ

وُقوفاً بها صَحْبي عَليَّ مَطِيَّهُمْ، ... يقولونَ لا تَهلِكْ أسىً وتَجَمَّلِ

وإنَّ شِفائي عَبْرَةٌ مُهَراقَةٌ ... فهل عِندَ رَسْمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

كدأبِكَ مِنْ أمِّ الحُوَيْرِثِ قبلَها ... وجارَتِها أمِّ الرَّبابِ بمَأسَلِ

إذا قامَتا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنهُما ... نَسيمَ الصَّبا جاءتْ بريّا القَرَنْفُلِ

ففاضَتْ دُموعُ العَيْنِ مني صَبابَةً ... على النَّحرِ حتى بَلَّ دمعيَ مِحْمَلي

ألا رُبَّ يومٍ لكَ منهُنَّ صالحٍ ... ولا سيّما يومٍ بدارةِ جُلْجُلِ

ويَوْمَ عَقَرْتُ للعَذارى مَطِيَّتي، ... فيا عَجَباً مِنْ كُورِها المُتَحَمَّلِ

فظلَّ العَذارى يَرْتَمِينَ بلَحْمِها ... وشَحْمٍ كهُدّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

ويومَ دخلتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ ... فقالتْ لكَ الوَيْلاتُ إنّكَ مُرْجِلي

تقولُ وقد مالَ الغَبيطُ بنا معاً ... عَقَرْتَ بعيري يا امرأَ القيسِ فانزِلِ

فقُلتُ لها سيري وأرْخي زِمامَهُ ... ولا تُبْعِديني مِنْ جَناكِ المُعَلَّلِ

فمِثْلِكِ حُبْلى قد طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ ... فألهيتُها عَنْ ذي تَمائمَ مُحْوِلِ

إذا ما بكى مِنْ خلفِها انصَرَفَتْ لهُ ... بشِقٍّ وتحتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ

ويَوْماً على ظَهْرِ الكَثيبِ تَعَذَّرَتْ ... عَليَّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تُحَلَّلِ

أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هذا التَّدَلُّلِ ... وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صَرْمي فأجمِلي

أغَرَّكِ مني أنَّ حُبَّكِ قاتِلي ... وأنّكِ مهما تأمُري القلبَ يَفْعَلِ

---

(1) الديوان: ٢٩

وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ ... فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلا لِتَضْرِبِي ... بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرَامُ خِبَاؤُهَا ... تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ

تَجَاوَزْتُ حُرَّاساً إِلَيْهَا وَمَعْشَراً ... عَلَيَّ حِرَاصاً لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ ... تَعَرُّضَ أَثْنَاءِ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ

فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَا ... لَدَى السِّتْرِ إِلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

فَقَالَتْ: يَمِينَ اللهِ مَا لَكَ حِيلَةٌ ... وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي

خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَا ... عَلَى أَثَرَيْنَا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وَانْتَحَى ... بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ

هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأْسِهَا فَتَمَايَلَتْ ... عَلَيَّ هَضِيمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ ... تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضِ بِصُفْرَةٍ ... غَذَاهَا نَمِيرُ المَاءِ غَيْرُ المُحَلَّلِ

تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي ... بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ ... إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلا بِمُعَطَّلِ

وَفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ ... أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

غَدَائِرُهَا مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلا ... تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ

وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيلِ مُخَصَّرٍ ... وَسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ

وَتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا ... نَؤُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ ... أَسَارِيعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْحِلِ

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّهَا ... مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ

إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيمُ صَبَابَةً ... إِذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلِ

تَسَلَّتْ عَمَايَاتُ الرِّجَالِ عَنِ الصِّبَا ... وَلَيْسَ فُؤَادِي عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَلِ

أَلا رُبَّ خَصْمٍ فِيكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ ... نَصِيحٍ عَلَى تَعْذَالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ

وَلَيلٍ كَمَوْجِ البحرِ أرْخى سُدولَهُ ... عليَّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبْتلي

فَقُلْتُ لَهُ لمّا تَمَطّى بِصُلْبِهِ ... وأرْدَفَ أعْجازاً وناءَ بِكَلْكَلِ

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انْجَلي ... بِصُبْحٍ وما الإصْباحُ مِنك بأمْثَلِ

فيا لكَ من لَيْلٍ كأنّ نُجومَهُ ... بأمْراسِ كتّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ

وقِرْبَةِ أقْوامٍ جَعَلْتُ عِصامَها ... على كاهِلٍ مني ذَلولٍ مُرَحَّلِ

وَوادٍ كجَوْفِ العَيرِ قَفْرٍ قطعتُهُ ... بهِ الذئبُ يَعوي كالخَليعِ المُعَيَّلِ

فقُلتُ لهُ لما عَوى إنّ شأننا ... قليلُ الغِنى إنْ كنتَ لمّا تَمَوَّلِ

كِلانا إذا ما نالَ شَيْئاً أفاتَهُ ... وَمَن يحترِث حَرْثي وحرْثَكَ يهزُلِ

وقدْ أغْتَدي والطّيرُ في وُكُناتِها ... بمُنجَرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هَيكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً ... كجلمودِ صَخرٍ حَطّهُ السيلُ من عَلِ

كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ متنه ... كما زَلّتِ الصَّفْواءُ بالمُتَنَزَّلِ

على الذَّبْلِ جَيّاشٍ كأنّ اهتزامَهُ ... إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

مِسَحٍّ إذا ما السّابحاتُ على الوَنى ... أثَرْنَ الغُبارَ بالكَديدِ المُرَكَّلِ

يُزِلُّ الغُلامَ الخِفَّ عن صَهَواتِهِ ... ويُلْوي بأثوابِ العَنيفِ المُثَقَّلِ

دَريرٍ كخُذْروفِ الوَليدِ أمَرّهُ ... تتابُعُ كَفّيْهِ بخَيْطٍ مُوَصَّلِ

لهُ أيْطَلا ظَبْيٍ وساقا نَعامَةٍ ... وإرْخاءُ سِرْحانٍ وتَقْريبُ تَتْفُلِ

ضَليعٍ إذا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ ... بضافٍ فُوَيْقَ الأرضِ ليسَ بأعْزَلِ

كأنّ على المَتْنَيْنِ منهُ إذا انتحى ... مَداكَ عَروسٍ أو صَلايةَ حنظلِ

كأنّ دِماءَ الهادِياتِ بنَحْرِهِ ... عُصارَةُ حِنّاءٍ بشَيْبٍ مُرَجَّلِ

فعَنّ لنا سِرْبٌ كأنّ نِعاجَهُ ... عَذارى دَوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ

فأدْبَرْنَ كالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَهُ ... بجِيدٍ مُعَمٍّ في العَشيرةِ مُخْوَلِ

فألْحَقَنا بالهادِياتِ ودونَهُ ... جَواحِرُها في صَرّةٍ لم تُزَيَّلِ

فَعادى عِداءً بين ثَورٍ ونَعْجَةٍ ... دِراكاً ولم يَنْضَحْ بماءٍ فيُغْسَلِ

فظلَّ طُهاةُ اللحمِ من بينِ مُنْضِجٍ   صَفيفَ شِواءٍ أوْ قَديرٍ مُعَجَّلِ

ورُحْنا يكادُ الطَّرْفُ يقصُرُ دونَهُ   متى ما تَرَقَّ العَينُ فيه تَسَفَّلِ

فَباتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلجامُهُ   وَباتَ بِعَيني قائماً غَيرَ مُرْسَلِ

أصاحِ تَرى بَرْقاً أُريكَ وَمِيضَهُ   كَلَمْعِ اليَدَيْنِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

يُضيءُ سَناهُ أوْ مَصابيحُ راهِبٍ   أمالَ السَّليطَ بالذُّبالِ المُفَتَّلِ

قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتي بَيْنَ ضارجٍ   وَبَيْنَ العُذَيْبِ بَعْدَ ما مُتَأمَّلي

على قَطَنٍ بالشَّيْمِ أيْمَنُ صَوْبِهِ   وَأيْسَرُهُ على السِّتارِ فَيَذْبُلِ

فأضْحى يَسُحُّ الماءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ   يكُبُّ على الأذْقانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

وَمَرَّ على القَنانِ مِنْ نَفَيانِهِ   فأنْزَلَ منه العُصْمَ من كلِّ منزلِ

وَتَيْماءَ لم يَتْرُكْ بها جِذْعَ نَخْلَةٍ   وَلا أُطُماً إلا مَشيداً بِجَنْدَلِ

كأنَّ ثَبيراً في عَرانينِ وَبْلِهِ   كَبيرُ أُناسٍ في بِجادٍ مُزَمَّلِ

كأنَّ ذُرَى رأسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً   من السَّيْلِ والأغْثاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

وَألْقى بِصَحْراءِ الغَبيطِ بَعاعَهُ   نُزولَ اليَماني ذي العِيابِ المُحَمَّلِ

كأنَّ مَكاكِيَّ الجِواءِ غُدَيَّةً   صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رَحيقٍ مُفَلْفَلِ

كأنَّ السِّباعَ فيهِ غَرْقى عَشِيَّةً   بِأرْجائِهِ القُصْوى أنابيشُ عُنْصُلِ

في رحاب الدراسة النصية

وهذه القصيدة لون آخر من الوان المعارضات وليست معارضة كاملة، وإنما هي نوع منها.

هيكل القصيدة:

هذه المعارضة اللامية ذات القافية المكسورة والتي يعارض فيها حازم القرطاجني معلقة امرئ القيس الشهيرة يستهلها حازم بوصف الرحلة المقدسة وتحمل المشاق في سبيل الوصول إلى المدينة المنورة مثوى رسول الله صلى الله عليه وسلم وإلى بيت الله الحرام في مكة المكرمة، وشغل هذا الغرض الأبيات الخمسة الأولى، وقد استعاض بها عن الوقوف على الأطلال الدوارس وبكاء الأحبة والتي اتسعت لها تسعة أبيات في مستهل المعلقة. ثم مدح القرطاجني رسول الله والمجاهدين في تسعة عشر بيتاً وجاء هذا المقطع مقابلاً لوصف امرئ القيس مغامراته مع معشوقاته والتي أفرد لها أربعة وثلاثين بيتاً من المعلقة.

ثم وصف حازم الليل والخيل في ثلاثة وعشرين بيتاً استغرقت في المعلقة تسعة عشر بيتاً أضاف إليها الملك الضليل سبعة أبيات كن في وصف الصيد والشواء.

أما ختام المعارضة فجاء عودة إلى مدح الرسول والصحابة في خمسة أبيات تبعها بخمسة عشر بيتاً في الزهد والوعظ والحكمة، على حين نرى امرأ القيس ينهي المعلقة بوصف البرق وقد شغل هذا اثني عشر بيتاً.

وقد صرف حازم معاني معلقة امرئ القيس إلى معانيه التي امتدح بها الرسول الكريم وأصحابه الأطهار، وقد أجاد حازم في اختيار الأشطر المناسبة

الموافقة لما يريد التعبير عنه ببراعة ودقة فهم وتذوق واضح لصور المعلقة فجاءت وكأنها صنعت خصيصاً لأغراض حازم، مما يدل على براعة حازم، فأغراض معارضته تختلف في كثير مع أغراض القصيدة المعارضة، لكنه استطاع بهذا التقليد الجديد أن يوازن بين المفاهيم، وهذا النوع من المعارضات يدل على مدى إتقان فن المعارضات واللعب به والتفنن فيه.

أما بالنسبة لطول القصيدة فقد قاربت المعلقة، فالقصيدة بلغت تسعة وسبعين بيتاً وكانت المعلقة في واحد وثمانين بيتاً.

وقد حالف حازم التوفيق في تقسيم أغراضه بنسب متوازية مع أغراض المعلقة.

وكعهدنا بديوان حازم الذي اتسم بحسن السبك وكأنه ينشق عبير الجاهلية ويروي من دلالتها، فنرى عباراته وتصاويره كما لو نظمت على لسان شاعر جاهلي فجاء في هذه المعارضة وقد انسجمت ألفاظه وتراكيبه وصوره مع القصيدة المعارضة، أنظر إليه يقول:

- ونادوا بنات النبع بالنصر أثمري (ولا تبعدينا من جناك المعلل)

- أتت مغرباً من مشرق وتعرضت (تعرض أثناء الوشاح المفصَّل)

- لواء منير النصل طاوٍ كأنه (منارة ممسى راهب متبتل)

- وكم أكثروا ما طاب من لحم جفرة (وشحم كهُدّاب الدمقس المفتَّل)

- وأصبح عن أم الحويرث ما سلا (وجارتها أم الرباب بمأسل)

إلى غير ذلك من أبيات العارضة أو الأبيات التي انتثرت على طول ديوانه وعرضه والتي يتمثل فيها روح الشاعر الجاهلي ولنا أن نرجع إلى الديوان ونطّلع على القصائد رقم ٦، ١٠، ٢٣ على سبيل المثال لا الحصر، ومطالعها على الترتيب:

- أجدُّت بمن أهوى بكوراً ركائبه
فليلي مقيم ليس تسري كواكبه

- ما أقرب الآمال من يد مُرتجٍ
يقضي الإله له بفتح المُرتج

- أمن بارق أورى بجنح الدُّجى سقطا
تذكرت مَنْ حَلَّ الأبارق فالسقطا

مواطن التناص:

وفي الأبيات التالية التي أخص الأول برقم (١) ويمثل بيت حازم والثاني رقم (٢) ويمثل بيت امرئ القيس، سنرى حجم المشاكلة وحسن اختيار الشطر المناسب للمعنى وقدرة حازم على استخدام الألفاظ نفسها وتطويعها لمعانيه:

١- لدى كعبة قد فاض دمعي لبُعدها
(على النحر حتى بل دمعي مَحْملي)

٢- ففاضت دموع العين مني صبابة
على النحر حتى بَلَّ دمعي محملي

١- أتت مغرباً من مشرق وتعرَّضت
(تعرض أثناء الوشاح المفصَّل)

٢- إذا ما الثريا في السماء تعرَّضت
تعرُّض أثناء الوشاح المفصَّل

١- ومن له سددت سهمين فاضربي

(بسهميك في أعشار قلب مُقَتَّل)

٢- وما ذرفت عيناك إلا لتضربي

بسهميك في أعشار قلب مُقَتَّل

١- وكم قال يا ليل الوغى طُلْتَ فانبلج

(بصبح وما الإصباح منك بأمثل)

٢- ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

١- ترفع أن يُعزى له شَدُّ شادن

(وإرخاء سرحان وتقريب تتفل)

٢- له أيطلا ظبي وساقا نعامة

وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

١- فدعْ من لأيام صلحن له صبا

(ولاسيما يوم بدارة جُلْجُل)

٢- ألا رُبَّ يوم لك منهن صالح

ولا سيَّما يوم بدارة جُلْجُل

لقد مكّن طول الدرس لهذه المعلقة والشغف بها كإحدى المعلقات المشرقية التي فُتن بها الأندلسيون شاعراً كحازم أن تمتزج روحه وتصاويره وتراكيبه معها فيخرج علينا بأروع المعارضات من هذا النمط الذي لم يظهر إلا في عصر الموحدين عصر نضوج فن المعارضات في الشعر الأندلسي.

وسوف نتعرض في الصفحات القلائل الآتية إلى عرض نماذج من توافق الأشطر استكمالاً للصورة بغض النظر عن توحد الأغراض ومن ذلك قوله:

فيا حادي الآمال سِرْ بي ولا تقل

(عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل)

فعندما أراد حازم وصف رحلته إلى رسول الله، وإذا به يصور تلك المشقة ويطلب من الحادي الذي جعله حادي الآمال فهو الذي يسوقه إلى تحقيق آماله وبلوغ مآربه، ويطلب منه ألا يضجر مما يلاقيه، ويختار لهذه الصورة ما يناسبها من وصف امرئ القيس للظُّعن ولنر هذه الصورة التي يصف فيها عظيم المناسك بالإحرام قبل دخولها:

وأثوابك اخلع محرماً ومصدقاً

(لدى الستر إلا لبسة المتفضل)

فهو يستعير لصورة خلع الملابس والتجرد من زينتها صورة معشوقة امرئ القيس عندما دخل عليها الخدر ليلاً ولم يكن على جسدها إلا خفيف الثياب وكأنها متجردة.

وقد يصرف حازم معنى الشطر الأول إلى المعنى نفسه عند امرئ القيس، فنجده في وصف نسوة العرب يحذو حذو امرئ القيس في وصفه لإحدى حبيباته:

سبت عرباً من نسوة العرب تنثني

(إذا ما اسبكرّت بين درع ومجول)

وكم من سبايا الفرس والصفر أسهرت

(نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل)

فهو يصفهن بشدة الجمال الذي يسبي العقول بما لهن من امتداد وطول قوام وبما يلبسن من ثياب تظهر جمالهن، وأولاء النسوة من الفرس ومن الصفر يُسهرن العيون وهن نائمات إلى الضحى تدللاً منهن فغيرهن يكفيهن العمل فلا يلبسن النطاق.

كذلك هذه الصورة في وصف الخيل فقد نقل إليها وصف امرئ القيس لفرسه:

ترفع أن يعزى له شد شادن

(وإرخاء سرحان وتقريب تتفل)

ولكنه يمضي كما مر مزبد

(يكب على الأذقان دوح الكنهبل)

ويغشى العدا كالسهم أو كالشهاب أو

(كجلمود صخر حطه السيل من عل)

وقد استعان القرطاجني في وصف الفرس بأوصاف امرئ القيس لفرسه تارة في أنواع حركاته أو في ضخامة جثته وثقلها وسرعة انحطاطها على الأعداء، وتارة أخرى ينقل له وصف امرئ القيس للسحاب الذي يصب الماء صباً فيقتلع الأشجار فكأن هذا الفرس عندما يقع على عدو، يقتلعه اقتلاعاً وذلك لقوته، ثم يمتدح هذه الجياد التي تحقق النصر للإسلام:

جياد أعادت رسم رستم دارساً

(فهل عند رسم دارس من مُعوّل)

فحازم يصور فعل جياد الإسلام بقصور رستم وقد أعادتها رسوماً لا ملامح معلومة لها ولا جدوى من البكاء عليها وهذا ما يحمله استفهام امرئ القيس في الشطر الثاني.

وينتقل حازم إلى حديثه عن نفسه التي أقسمت على تحمل وعورة الرحلة إلى الرسول:

فقلت لها لا شك أني طائع
وأنك مهما تأمري القلب يفعل

فهو يطيع نفسه ويُبرُّ قَسَمها كذلك هي طاعة امرئ القيس لما طلبت منه عنيزة مهما كلفته من بُعد عنها، ثم هو ينقل وصف المرأة إلى وصف الدنيا:

وينشد دنياه إذا ما تدللت
(أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل)

فإن تصلي حَبْلي بخير وصلته
(وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي)

وأحسن بقطع الحبل منك وَبتِّهُ
(فسُلّي ثيابي من ثيابك تنسُل)

فهو يقتبس أحوال المرأة من تدلل وصدود وهجران وقطيعة ليصور بها الدنيا في مشاكستها إياه، وتدللها عليه فإذا كان وصالها لخيره فليكن وإلا فلتقاطعه ثم هو يحبذ هذه القطيعة ويطلب منها أن تنفصل عنه وتهجره.

وفي بيت آخر يستعيذ من شهوات نفسه التي تغريها به الشياطين في الدنيا ويصور التفافهم حوله وحرصهم على الإيقاع به كحُرَّاس محبوبته الذين يحرصون على قتله:

فكُنْ لي مجيراً من شياطين شهوة
(عَليَّ حراص لو يسرُّون مقتلي)

فها نحن نرى حازماً وقد صرف معنى تربص حراس محبوبة امرئ القيس وعشيرتها ورغبتهم الشديدة في الإضرار به إلى معنى تربص الشياطين به وحرصهم على إيقاعه في براثن الذنوب.

وننتقل إلى صورة أخرى هي صورة العدو وقد طالت عليه حرب المجاهدين وما من كاشف منجلٍ لها فصور ذلك بالليل وطوله فاستعار ليل امرئ القيس وما زاد عليه فيه من هموم منعت عنه الإصباح ثم هو لا يرى في مجيء الإصباح أفضل مما أتى به الليل.

وكم قال يا ليل الوغى طلت فانبلج

(بصبح وما الإصباح منك بأمثل)

فهذه الصورة توحي بثقل حرب المجاهدين وطولها على نفوس الأعداء حتى إنهم يتمنون انجلاءها ثم هم يقعون فريسة الهم واليأس من أن تتغير بهم الحال.

ثم هو يصور أرض الشام بعد نزول المجاهدين بها وكيف أنهم حولوها إلى أطلال دارسة بعد حربهم للطغاة المتجبرين ويستعير وصف امرئ القيس لبقايا الديار الدوارس مع الفارق بين البيئتين وطبيعة الأرضين:

وأبقت بأرض الشام هاماً كأنها

(بأرجائها القصوى أنابيش عنصل)

وما جف من حب القلوب بغورها

(وقيعانها كأنه حب فلفل)

لخضراء ما دبّت ولا نبتت بها

(أساريع ظبي أو مساويك إسحل)

فهذه أرض الروم بخصبها ونمائها وظلها وظلالها وأنهارها وجداولها وقد أضحت بعد الحرب خراباً وبقايا أطلال لا يمرح فيها سوى الظباء والماعز.

ونختتم هذه الصور الرائعة بدرة الصور التي انتقاها وبرع فيها حازم القرطاجني:

وروضـــة حـــمــد للــنبي محمــــد

(غـــذاها نميــــر المــاء غــير المحلـــل)

فهذه الروضة من البهاء والحسن الخالص كالدرة في صفائها غذاها الماء النمير فأتم حسن نمائها، وهي في منزلتها بعيدة النوال لا يصلها ولا يحلها إلا من يستحـسنها، ومـن قـدّم في سـبيلها مـن الجهـد والغوص والتعرض للأخطار ما يجعلـه جديـراً بها، كذلك روضـة النبي محمد فهي مكنونة في ذلك المسجد المطهَّر جميلة بهـية بعـيدة عـن النوال لا يطؤها إلا من يخلص الرغبة في الوصول إليها ويـبذل مـا وسـعه من جهد فيركب البحار ويقطع الفيافي ويواجه الأخطار حتى يكون أهلاً للاستمتاع بها والبقاء بين أرجائها.

إن أي شاعر لا يستطيع أن يرتقي هذا المرتقى أو أن يصل إليه على هذه الـصورة مـن البراعة والإحكام والجمال إلا بطول الممارسة والمدارسة والمعايشة مع قصائد كبار المشارقة من الجاهليين.

البناء الصرفي:

وعلى المستوى الصرفي تميزت معارضة حازم باستخدام الأزمنة الصرفية بما يتناسب مع المقاطع من معان.

ففي مطلع المعارضة يحمل نفسه على الرحلة بما فيها من مشاق فكان له أن يـستخدم أفعـال الأمـر الـتي تحض النفس حضاً على التحمل والتجلد ومن ذلك:

(قل- فانزل- لا تغش- وَزُرْ- اخلع- سِرْ بي- ولا تقل)

وحين ينتقل إلى المقطع الذي يذكر فيه رسول الله وفضله ويذكر أصحابه الكرام ونعوتهم، فإنه يستعمل لذلك الأزمنة الماضية ومثل ذلك:

(قال- تلا- نزلت- فقازت- فصلى- غزا- لاح- جاءه- نبط- أزلوا- نادوا- فض- أغنت- اضحت- فرّ- اكتست- ظلّت- حزن- أبقت- جفّ- شدا- شدّت- هجرت- أولجت- خض- وكزوا- نهدّت- دعا- بروا- جبُنَ- حكى).

وحين يأتي دور الحكمة والموعظة نراه يعود إلى أزمنة المستقبل التي يأمر فيها نفسه وأصحابه والتي تدل على رغبته الصادقة في إصلاح المستقبل، ومن ذلك:

(فدَعْ- وكُنْ- وأحْسِنْ- تنشّئوا)

وعندما يذكر فرسه يستخدم زمن الحاضر والمستقبل فهو معتد بجواده حريص عليه وعلى استمراره على هذه الحال والصفات، ومن ذلك.

(فيزنو- ويسمع- ترفّع- يمضي- ويغشى)

على أننا نرى امرأ القيس أكثر دقة في وصف فرسه من حازم لشدة ولعه به وغرامه وهو في ذلك يكثر من استخدام صيغ المبالغة:

(درير- ضليع- جيّاش- مِسَحٌ- مِكَرٌ- مِفَرٌ)

كما يستعمل في وصفه صيغة اسم الفاعل ليدلل على قدرته وإمكاناته ومن ذلك:

(منجرد- مُقْبِل- مُدْبِر)

وكما استعمل صيغة اسم الفاعل في وصف فرسه وما لها من دلالات، فقد استعان بصيغة اسم المفعول المضعّفة وغير المضعفة وفيها:

(مُعوَّل- المتحمَّل- المُفتَّل- المُعلَّل- مُقتَّل- مُعجَّل- المفصَّل- مُرجَّل- المُخلخَل- المُحلَّل- بمُعطَّل- مُرسَل- المُذلَّل- مُؤثَّل- المُعيَّل- المتنزَّل- المُركَّل- المُثقَّل- مُوصَّل- مُرجَّل- مُذيَّل- مُعجَّل- مُكلَّل- مُزمَّل- المُحمَّل- مُقلقَل).

كما يستعمل المصدر للمبالغة في تأصل الصفة فيه مثل:

(قَيْد الأوابد هيكل)

ثم ينوع العدد ليبين عن ميزاته وحركاته فيقول:

لــه أيطــلا ظــبي وســاقا نعامــة

وإرخــاء ســرحان وتقــريب تــتفل

إلى غير ذلك من الصفات التي أسهب امرؤ القيس في وصف فرسه بها والتي تراجع القرطاجني عن الوصول إلى مستواها الدقيق البارع في وصف الفرس، ولنقرأ ما جاء به امرؤ القيس:

مِكَــرٌّ مِفَــرٌّ مقــبل مدبــر معــاً

كجلمود صخر حَطَّه السيلُ من عَلِ

صورة حركية وتركيب يدل على براعة امرئ القيس قبل براعة فرسه.

وللنظر في وصف القرطاجني لفرسه:

ويغشى العدا كالسهم أو كالشهاب أو

(كجلمود صخر حطه السيل من عل)

فليس ثمة إلا تشبيهات تراثية تقليدية.

وإذا كان امرؤ القيس استخدم اسم الفاعل وصيغ المبالغة في وصف فرسه فوفق أيما توفيق فإن حازماً في هذا الغرض لم يحظ بهذا القدر منه؛ لأنه قصر وصفه للجياد على أفعال المضارع والماضي وهي صيغ تحدد أفعالاً فقط دون كبير اهتمام بوصف الجياد أنفسها وأجزاء جسمها وحركاتها وطبائعها بشكل مفصَّل دقيق، ربما لأن الأمر لم يعد يهم الأندلسي في ذلك الوقت، وتلك البيئة التي تنشغل بالكثير أكثر من وصف الجياد كما وصفها البدوي في بيئته المحدودة العناصر والتي يمثل الفرس فيها جانباً من أهم الجوانب.

البناء الأسلوبي:

ومن الأساليب التي التزمها القرطاجني في معارضته لعدة أبيات والتي تعد ظاهرة من ظواهره الأسلوبية، استخدام (كم) انظر إليه يقول:

وكم حملت في أظهر العزم رحلها

وكم من يمان واضح جاءه اكتسى

وكم قال يا ليل الوغى طلت فانبلج

وكم من سبايا الفرس والصفر أسهرت

وكم أدلجت والقطر يهفو هزيزه

وكم ركزوا رمحاً بدعص كأنه

وكم أكثروا ما طاب من لحم جفرة

وكم جُبْنَ مِنْ غبراء لم يُسقَ نبتها

وكما نلاحظ فقد تنوعت أغراضه. كم، فهي للكثرة أو للتعظيم أو لاستبطاء حدوث الشيء أو للفخر أو للتعجب.

وفي حين يستعين القرطاجني بهذا الأسلوب فإننا لا نرى أثراً له في المعلقة، إنما نستطيع أن نهتدي إلى أساليب أخرى ومنها أسلوب الشرط ومن ذلك.

- إذا قامتا تضوَّع المسك منهما

- إذا ما بكى من خلفها انصرفت له

- وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

- وإن تك قد ساءتك مني خليقة

فسُلّي ثيابي من ثيابك تَنْسُلِ

- إذا ما الثريا في السماء تعرَّضت

تَعَرُّضَ أثناء الوشاح المُفَصَّلِ

فجئت وقد نضت لنوم ثيابها

لدى الستر إلا لبسة المتفضل

- فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى

بنا بطن خبت ذي حقاف عقنقل

هصرت بفودي رأسها فتمايلت

عليَّ هضيم الكشح ريا المخلخل

- إلى مثلها يرنو الحليم صبابة

إذا ما اسبكرَّت بين دِرْعٍ ومِجْوَلِ

- ضليع إذا استدبرته سَد فرجه

كما نجد من الظواهر الأسلوبية استخدام التشبيهات المعتمدة على الأداة (كأنَّ) ومن ذلك:

- كأني غداة البين يوم تحملوا

لدى سمرات الحي ناقف حنظل

- كأن على المتنين منه إذا انتحى

مَدَاك عروس أو صلاية حنظل

- كأن دماء الهاديات بنحره

عصارة حناء بشَيْب مُرجَّل

- فعَنَّ لنا سرب كأن نعاجه

عذارى دوار في مُلاءٍ مذيَّل

- كأن ثبيراً في عرانين وبله

كبير أناس في بجادٍ مُزَمَّل

- كأن ذرى رأس المجيمر غدوة

من السيل والغثاء فلكة مغزل

- كـأن مكاكـي الجـواء غُدَيَّـةً

صـبحن سُـلافاً مـن رحـيق مفلفـل

- كـأن الـسباع فيه غرقى عـشية

بأرجائـه القـصوى أنابـيش عنـصل

التكرار ومستوياته بين النصين:

ويكثر امـرؤ القيس من استعمال (رب) أو (كم) المحذوفتين للتعبير عن التعجب وهو ما لم ينهجه حازم من تراكيب، وأمثال ذلك من المعلقة:

(وبيضة خدر- وجيد كجيد الرئم- وفرع يزين المتن- وكشح لطيف- وليل كموج البحر- وقربة أقوام- وواد كجوف العير).

وإذا كانـت الـبلاغة الإيجـاز ومنه الحذف فأرى أن حازماً قصّر عن هذا الأداء.

وقـد يكـون من الجور أن نتهم القرطاجني بتقصيره عن استخدام بعض الـصيغ التي تغني المعارضة؛ فالفرصة المتاحة أمامه محدودة بشطر واحد الذي هو مـن نظمـه وبعـض الـصيغ كحـو اسـم المفعول يحتاج في كثير من الأحيان إلى أن يكـون في نهاية البيت مما لم يتهيأ لحازم ومما أدى إلى خلو المعارضة من صيغة من أهـم الـصيغ التي تثري البيت الشعري وبخاصة أنها جاءت في أغلبها عند امرئ القيس مضعّفة مما أثرى القصيدة أكثر ومما أحدث إيقاعًا موسيقيًّا ورنينًا له أثره الكبير.

من البناء الإيقاعي:

وكما يظهر هذا الأثر الموسيقى في المعلقة بإضافة أخرى، هي الجناس، فإن المعارضة لحقت بالمعلقة في هذه الجزئية فجاءت إيقاعاتها الداخلية غنية إلى حد كبير، ولنبدأ الأمثلة بالمعلقة.

- فهل عند رسم دارس من معول

- ففاضت دموع العين منّي صبابة

على النحر حتى بَلّ دمعي محملي

- ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة

- وإن تك قد ساءتك مني خليقة

فَسُلّي ثيابي من ثيابك تَنْسُلِ

- الا أيها الليل الطويل الا انجلي

بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثل

- كلانا إذا ما نال شيئًا أفاته

ومن يحترث حرثي وحرثك يهزّل

وكذلك نجد في معارضة القرطاجني.

- وفي طيبة فانـزل ولا تغش منـزلاً

- وقض جوعاً قد حمدا جامعاً لهم

- جياد أعادت رسم رسم دارساً

- سبت عُرُبًا من نسوة العرب تستبي

- فإن تصلي حبلي بخير وصلته

- وروضة حمد للنبي محمد

كذلك من خلال تكرار الحروف داخل البيت الواحد.

ومن أمثلة هذا في المعلقة:

أفـاطم مهـلاً بعـض هـذا الـتدلل

وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

ضـليع إذا اسـتدبرته سـد فـرجه

بـضاف فويـق الأرض لـيس بأعزل

فواضـح مـن تكـرار حـرف الميم في البيت الأول، ومن تكرار حروف الضاد، السين، الفاء، ما أحدثت من نغمات لطيفة.

وهكذا فإن مثل هذا اللون من المعارضات قد يعطي صاحبه الفرصة في بعـض المواضع لمستوى من الإجادة قد يصل بها إلى مستوى القصيدة المعارضة، وقد لا يمنحه تلك الفرصة في أخرى بحكم انحصار إبداعه في شطر واحد.

ولهـذا الـنوع مـن المعارضات دلالة مهمة وهي أن من شعراء الموحدين مـن عكـف علـى الـشعر الجاهلـي يقـبس مـن فيوضاته وينهل من نبعه ويذلل عاصيه ويقيد شارده حتى أصبح طوع بنانه ورهن مشيئته، فخرج لنا هذا الشكل مـن المعارضـات إبـداعاً جديـداً ومـزيجاً فـريداً مـن الشعر الجاهلي والأندلسي تمازجت فيه الروح المغربية الأندلسية بالدماء المشرقية.

أبو بكر أحمد بن جُزَي الكلبي يعارض امرأ القيس[1]

أقول لعزمي أو لصالح أعمالي	(ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي)
أما واعظي شيبٌ سما فوق لّمتي	(سمو حَبَاب الماء حالاً على حال)
أنار به ليل الشباب كأنه	(مصابيح رهبان تُشبُّ لقفّال)
نهاني عن غيٍّ وقال مُنبِّهًا	(ألست ترى السُّمار والناس أحوالي)
يقولون غيِّره لتنعم برهة	(وهل يعمن من كان في العصر الخالي)
أغالط دهري وهو يعلم أنني	(كبرت وأن لا يحسن اللهو أمثالي)
ومونس نار الشيب يقبح لهوه	(بآنسة كأنها خطُّ تمثال)
أشيخاً وتأتي فعل من كان عمره	(ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال)
وتشغفك الدنيا وما إن شغفتها	(كما شَغَفَ المهنوءة الرجل الطالي)
ألا إنها الدنيا إذا ما اعتبرتها	(ديار لسلمى عافيات لذي خال)
فأين الذين استأثروا قبلنا بها	(لناموا فما إن من حديث ولا صال)
ذهلت بها غيّاً فكيف الخلاص من	(لعوب تنسيِّني إذا قمت سربالي)
وقد علمت مني مواعد توبتي	(بأن الفتى يهذي وليس بفعّال)
ومذ وثقت نفسي بحب محمد	(هصرت بغصن ذي شماريخ ميال)
وأصبح شيطان الغواية خاسئاً	(عليه قتام سيئ الظن والبال)
ألا ليت شعري هل تقول عزائمي	(لخيلي كُرِّي كرّةً بعد إجفال)
فأنزل داراً للرسول نزيلُها	(قليل هموم ما يبيت بأوجال)
فطوبى لنفس جاورت خير مرسل	(بيثرب أدنى دارها نظر عالي)
ومن ذكره عند القبول تعطرتْ	(صَباً وشمالٌ في منازل قُفّال)
جوار رسول الله مجدٌ مؤثّل	(وقد يدرك المجدَ المؤثّلَ أمثالي)

---

(1) الإحاطة: ١/ ١٥٩، وكذا في النفح. ٥/ ٥١٨.

ملحوظة: هذه القصيدة أثبتها المقري في الأزهار: ٣/ ١٨٢ لحازم القرطاجني.

ومن ذا الذي يثني عنان الهوى وقد (كفاني، ولم أطلب قليلٌ من المال)

ألم تر أن الظبية استشفعت به (يميل عليه هونةً غيرَ مجفال)

وقال لها عودي فقالت له نعم (ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي)

فعادت إليه والهوى قائل لها (وكان عداء الوحش مني على بال)

ولي لبعير قال أزمع مالكي (ليقتلني والمرء ليس بفعّال)

ولسور ذبيح بالرسالة شاهد (طويل القَرَا والروق أخنس ذيّال)

وحنَّ إليه الجملع حنة عاطش (لغيث من الوسميّ رائده خال)

وأصلين من محل قد التأما له (لما احتبسا من لين مسٍّ وتسهال)

وقبضة ترب منه ذلّتْ لها الظبي (ومسنونة زرق كأنياب أغوال)

وأضحى ابن جحش بالمسيب مقاللاً (وليس بذي رمح وليس بنبّال)

وحسبك من سوط الطفيل إضاءةً (كمصباح زيت في قناديل ذبّال)

وبدّت به العجفاء كل مطهّم (له حجبات مشرفات على الفال)

ويا خسف أرضٍ تحت باغيه إذ علا (على هيكلٍ نهدِ الجُزارةِ جَوّال)

وقد أخمدت نارٌ لفارس طالما (أصابت غضا جزلاً وكُفّت بأجزال)

أبان سبيل الرشد إذ سُبُلُ الهدى (يَقُلْنَ لأهل الحلم بتضلال)

لأحمدَ خير العالمين انتقيتها (وريضَتْ فذلّتْ صعبةً أيَّ إذلال)

وإن رجائي أن ألاقيهُ غداً (ولست بمقليِّ الخِلال ولا قالي)

فأدرك آمالي وما كل آملٍ (بمدرك أطراف الخطوب ولا آلي)

ترجمة أبي بكر بن جزي

«هو أحمد بن محمد بن أحمد بن جُزَيّ الكلبي، يُكْنى أبا بكر، من أهل الفضل والنزاهة والهمة، حسن السَّمت، واستقامة الطريقة، غَرَّبَ في الوقار، مال إلى الانقباض، وله مشاركة حسنة في الفنون، من فقه وعربية وخط ورواية وأدب، وشعر تسمو ببعضه الإجادة إلى غاية بعيدة، وقرأ على والده ولازمه، واستظهر ببعض تآليفه، وتفقه وتأدب به، وقرأ على بعض معاصري أبيه، ثم ارتسم في الكتابة السلطانية لأول دولة السلطان أبي الحجاج ابن نصر، وولي القضاء ببرجة وباندرس، ثم بوادي آش، مشكور السيرة، معروف النزاهة»[1]

«وتقدم قاضياً للجماعة بحضرة غرناطة ثامن شوال عام ستين وسبع مائة، ثم صرف عنها وأظن أن وفاته إنما كانت في أواخر عام خمسة وثمانين وسبع مائة رحمة الله تعالى انتهى»[2]

وذكره المقرى ضمن أشياخ لسان الدين بن الخطيب.

«أحمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن عبد الله بن يحيى بن عبد الرحمن بن يوسف بن سعيد بن جُزَيّ الكلبي من أهل غرناطة، ويعرف بابن جُزَيّ، أوليته معروفة، وأصالته شهيرة، مولده، في الخامس عشر من جمادى الأولى عام خمسة عشر وسبعمائة»[3]

توفي «ضحوة يوم الاثنين السابع لجمادى الأولى عام أحد وأربعين وسبعماية»[4]

---

(1) أزهار الرياض: ٣/ ١٨٧

(2) نفسه: ٣/ ١٨٨

(3) الإحاطة: ١/ ١٥٧.

(4) نفسه: ٣/ ٢٣.

في رحاب الدراسة النصية

بناء المضمون:

تقع عارضة ابن جزي في ثمانية وثلاثين بيتاً، يستبدل فيها استيقاف الصحب والوقوف على الأطلال الدائرة أطلال الأحبة بالحديث عن عزمانه وصالح أعماله ويقف بها على أطلال عمره الذاهب وشبابه المولي، وهو يقف على تلك الحقيقة البينة التي لا يجد عنها حِوَلاً ويتخذ من شيبه واعظاً فيها عن الحب وعن التلذذ بدنياه التي يذمُّها بالزوال والتغير، والتي يعتبر شغفه بها ضلالاً منه، وقد احتل هذا الغرض الجزء الأول من القصيدة، وشغل منها ثلاثة عشر بيتاً، انتقل منها إلى أنه أبدل دنياه بالعمل إلى آخرته وتعلُّق قلبه بحب محمد صلى الله عليه وسلم وسعيه إلى البقاء جواره الذي يرى فيه كل المجد، وقد شغل هذا المعنى ثمانية أبيات، عرج بعدها إلى مدح النبي المصطفى، وهذا هو الجزء الأخير من المعارضة الذي شغل سبعة عشر بيتاً، وفي هذا المقطع الأخير ذكر معجزات النبي وفضله وقهره للضلال والمضلّين، ثم يختم القصيدة بحكمة تكشف عن رجائه المتبقي له من هذه الدنيا وهو اللَّحاق بمحمد صلى الله عليه وسلم.

أما قصيدة امرئ القيس فتقع في خمسة وثلاثين بيتاً يتغزل فيها ويصف مغامراته وصيده وسعيه إلى المجد، فيبدأ بالوقوف على الأطلال في أربعة أبيات يخرج منها إلى وصف الحبيبة التي سكنت هذه الأطلال، وهي سلمى التي وصفها في ثلاثة أبيات، ثم يذكر البسباسة التي توجَّه إليه اللوم على فعله فعال الشباب وميله إلى النساء بعدما كبر سنُّه، فيكذبها ويذكر أيامه الأول ولهوه وعبثه بالنساء. وتلك الأنسة التي وصف لياليه معها والتي لم يذكر اسمها على غير

عادة امرئ القيس، وهذا من الملاحظ في هذه القصيدة التي لم يتعدد فيها ذكر أسماء معشوقاته اللواتي لها بهن كما هي العادة في غيرها من القصائد.

ونجد امرأ القيس وقد أفرد لوصف أيامه الأوليات وتذكر الشباب ورفضه للملامة أو الاعتراف بعجزه عن عقد علاقات جديدة وإصراره على أنه ما زال يمتلك المقدرة على ممارسة الغزل أفرد ثلاثين بيتاً وهو الجزء الأوفى من القصيدة ليس فقط مع الآنسات إنما أيضاً مع العقائل المتزوجات، وفي أثناء ذلك يبعث بذمه إلى رجالهن الذين غفلوا عنهن وغطُّوا في سبات عميق.

ثم ينتقل من هذه القدرة على معاقرة العذارى والمحصنات إلى القدرة على ركوب الخيل والخروج إلى الصيد، فيصف فرسه كالعادة بضخامة الجثة وضمور البطن والأفخاذ والعدو السريع وذلك في ثمانية أبيات، ويتخذ من قوة فرسه سبباً لقدرته على الصيد ومطاردة سرب بقر الوحش وعقر العديد منه. وقد شغل هذا الوصف سبعة أبيات يختم بعدها القصيدة بإفصاح عن مقاصده ومساعيه وأنه لا يقنع بالكفاف وإنما سعيه دائماً إلى المجد المؤثل وهو جدير بتحقيقه، وأن المرء مادام حيًا يظل في سعي ورغبة دائمين.

البناء التصويري:

ومما يلفت الانتباه أن الخيال في معارضة ابن جزي نذر قليل فهو يتكئ في معظم تصاويره على تصاوير امرئ القيس فيعتمد عليها ويكتفي بها فقد غذاه الخيال في الشطر الثاني المقتبس بما يحتاجه ووجد فيه ما هو متناسب لما أراد من استجلاء أفكاره.

إن خيال امرئ القيس خصب دقيق على بساطته وسطحيته وإن كان ابن جزي نقله إلى أغراض تتحد معه في بعض المواضع أو تختلف في البعض الآخر فقد أجاد الكلبي في اختيار ما يتناسب لتصوير أفكاره وإتمام خيالاته.

ومن ذلك نقله وصف المرأة إلى وصف الدنيا لما رأى لهما من نعوت متقاربة كالإغراء والغدر وما توقع الإنسان فيه من مهالك إذا أقبل عليها وشغف بها وذهل عن عمره وعن دينه؛ فهي الجمال وهي الفتنة التي تأخذ بأصحاب النهى ومن ذلك قوله:

ذهلت بها غيّاً فكيف الخلاص من

لعوب تنسيني إذا قمت سربالي

أو يصور الدنيا في الانشغال بها كالانشغال بطلي الناقة الجرباء وكما هو معلوم مكانة الناقة والانشغال والاهتمام بها فنجده يقول:

وتشغفك الدنيا وما إن شغفتها

كما شغفت المهنوءة الرجل الطالي

ثم يصل إلى حقيقة زوال الدنيا فيختار وصف امرئ القيس للأطلال الدوارس.

ألا إنها الدنيا إذا ما اعتبرتها

ديار لسلمى عافيات بذي خال

وقد نجد ابن جزي يقلب صورة استقبال الشيب وقبول نصح الناس له بالكف عن مغازلة النساء، فعلى حين يرفض امرؤ القيس ذلك ويرى أن من حقه الاستمتاع بالحياة بكل مباهجها وأعلاها التمتع بالنساء على شيب رأسه، إلا أن ابن جزي هو الذي يبادر بقبول هذا ويلوم الناس الذين يطلبون منه أن

يغيّر لون شعره ليهنأ بالنساء ويتمتع بالحياة، إلا أنه يرى في هذا الشيب واعظاً مقبول النصائح فيعبر عن هذا في عدة أبيات لا بيت واحد مما يدل على انشغاله بهذه الفكرة التي سيطرت على ذهنه واتخذ منها سبيلاً إلى الزهد واللجوء في آخر العمر إلى الإقامة جوار النبي صلى الله عليه وسلم فيقول:

اما واعظي شيب سما فوق لمّتي
سمو حباب الماء حالاً على حالْ

انار به ليل الشباب كأنه
مصابيح رهبان تشبُ لقُفّالْ

نهاني عن غيٍّ وقال منبّهاً
ألست ترى السُّمار والناس أحوالي

يقولون غيِّره لتنعم بهرهة
وهل يعمن من كان في العُصُر الخالي

أغالط دهري وهو يعلم أنني
كبرت وأن لا يُحْسِنُ اللُّهو امثالي

ومؤنس نار الشيب يقبُحُ لهوه
بآنسة كأنها خط تمثالْ

أشيخًا وتأتي فعل من كان عمره
ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوالْ

على حين لا نرى عظيم اهتمام بهذه الفكرة عند امرئ القيس ولا قليل بل إنه يرفض لوم اللائمين ولذا لم تتعد الفكرة عنده البيتين:

ألا زعمت البسباسة اليوم أنني
كبرت وأن لا يحسن اللهو أمثاليْ

كذبتِ لقد أصبى على المرء عِرسَهُ

وامنع عرسي أن يُزَنَّ بها الخالي

أو قد ينقل ابن جزي الصورة إلى فكرته، هو ومن ذلك أنه نقل وصف أنياب الناقة الحادة كأنياب الغول إلى السيوف الحادة التي ذلت للتراب الذي يقبض عليه رسول الله:

ولقبضة ترب منه ذلّت لها الظبي

ومسنونه زرق كأنياب أغوالِ

وقد اختار هذا الوصف ليضيف بذلك إلى عظمة الرسول ومضاء ما بيده ولو كان حفنة من تراب فالتراب في قبضته أمضى وأحد من أسنة السيوف وهي معجزة من معجزاته صلى الله عليه وسلم.

ثم نجده ينقل صورة امرئ القيس الذي صور فيها زوج معشوقته صورة ذميمة فهو ليس بفارس مثله ولا يستطيع منازلته لأنه لا يمتلك سلاحاً ولا يحسن أو يعرف كيف يستخدمه، نقل ابن جزي هذه الصورة ولكن أخذ منها تجرده من السلاح فقط إلى ابن جحش الذي يقاتل لفرط شجاعته بدون رمح أو نبال:

وأضحى ابن جحش بالعسيب مقاتلا

وليس بذي رمح وليس بنبّالِ

على أن هذه المعارضة أوقعت صاحبها في زلأت سببها اضطراره إلى تلفيق الأشطر التي تتناسب مع المعنى وهذا من المتوقع لمثل هذه الأشكال من المعارضات فليس كل ما يقبسه الشاعر يتوافق مع المعنى الذي أراد، ولنر هذا البيت لابن جزي:

أبـان سـبيل الرشد إذ سبل الهدى

يَقُلْـن لأهـل الحلـم ضلاً بتضلال

وبيت امرئ القيس:

نـواعم يُتـبعن الهـوى سبل الردى

يقلْـن لأهـل الحلـم ضلاً بتضلال

ضـلاً في النفح وضلٌ في الديوان.

فامـرؤ القـيس حينما يجعل هوى النواعم يُردي صاحبه ويضل الحليم، فهـذا معنـى مـستقيم واضح، أما حينما يجعل ابن جزي سبل الهدى تدعو على اهل الحلم بالضلال أو تضل الحليم، فإن هذا لا استقامة للمعنى فيه.

ولننظر أيضاً البيت الثاني لابن جزي:

لعـادت إلـيه والهـوى قائـل لهـا

وكان عداء الوحش منّي على بالْ

وبيت امرئ القيس:

لعـادي عـداء بـين ثـور ونعجـة

وكان عداء الوحش منّي على بال

فالـشطر الثانـي مـن البـيـت السابق متناسب تماماً مع الأول، ولكن، ما مناسبة أن يقبس ابن جزى هذا الشطر

(وكان عداء الوحش مني على بال)

لمعنى عودة الظبية إلى رسول الله وأن الهوى قائل لها (الشطر) فالظبية لا تهاجم الوحوش.

البناء الإيقاعي:

وإذا انتقلنا إلى المعارضة على المستوى الإيقاعي فإننا نجدها قد تراجعت في بعض الأحيان وتقدمت في أخرى، فبالإضافة إلى نسج القصيدة على بحر الطويل، فإن هناك معارضات للكلمات نفسها في هيئة جناس فقد تكون لفظة في الشطر المقتبس يأتي ابن جزي بلفظ مجانسة لها في الشطر الأول نحو **(سما- سمو) (الشباب- تشب) (مؤنس- بآنسة) (مجدٌ مؤثل- المجدَ المؤثل) (الاقيه- ولا قالي) (فأدرك- بمدرك) (آمالي- آلي) (تشغفك- شغف).**

وربما أتى التجنيس في شطره الأول ذاته:

(فانزل- نزيلها) (تشغفك- شغفتها) (حسن- حنة) (سبيل- سبل) (آمالي- آمل).

أما عن التنوع والتقسيم فهذا ما افتقدته قصيدة ابن جزي وامتازت به قصيدة امرئ القيس:

(ألست ترى السمار والناس أحوالي)

(لناموا فما من حديث ولا صال)

(ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي)

(وليس بذي سيف وليس بنبّال)

(ولست بمقليّ الخلال ولا قالي)

(سليم الشظى- عبل الشوى- شنج النّسا)

(فعادي عداء بين ثور ونعجة)

(كأن قلوب الطير رطباً ويابساً)

ومـثل هذا الأسلوب من حسن تقسيم أو عطف أو تنويع والذي يحدث رنة موسيقية لطيفة افتقدته المعارضة، ربما لأن إبداعه انحصر في شطر واحد مما لا يتيح الفرصة أو يسمح بإظهار هذا النسق من مستويات الأبنية الإيقاعية.

على أن المعارضة تحققت لها رنة موسيقية جميلة من خلال توافق نهايات الأشطر الأولى وربما حاول الكلبي بذلك تعويض ما قصر عنه:

- ومؤنـس نار الشيب يقبح لهوه

أشـيخاً وتأتي فعل من كان عمره

- وتشغفك الدنيا وما إن شغفتها

ألا إنها الدنيـا إذا ما اعتبرتهـا

وقد يكون ذلك التعويض في صورة الانتهاء بالصيغة الصرفية نفسها:

- وثور ذبيح بالرسالة شـاهد

وحن إليه الجذع حنة عاطـش

وقد يكون بالتركيب الصوتي نفسه.

- ويا خسف أرض تحت باغيه إذ علا

وقد أخمدت نارٌ لفارس طالما

لقـد صـاغ ابـن جـزي قصيدته في إطار قصيدة امرئ القيس وزناً ولغة وتصويراً، لكـنه بـثها مفاهـيمه ونظـراته في الحـياة بمـا يتوافق مع ثقافته الدينية وظـروفه الاجـتماعـية، فجـاءت كلتا القصيدتين وقد عبَّرتا عن صاحبيها بصدق فكل منهما يعكس نظرته إلى الحياة من خلال المؤثر البيئي والاجتماعي والديني، فما كان مفخرة للجاهلي لم يعد مفخرة للمسلم في العصور الأندلسية، وما كان يحيط بالجاهلي من ظروف اجتماعية ومؤثرات بيئية اختلفت تماماً عما أحيط به الشاعر الأندلسي في ذلك الوقت.

وهـذا النمط من المعارضات نعده تقليداً حديثاً أكثر من كونه اتجاهاً فنياً فـلا نستطيع أن نعده اتجاهاً، إنما تقليد طريف حاول فيه الشعراء إثبات مهارتهم في نظم هذا الشكل من القصائد.

وهـذا يدعـونا إلى تأكيد فكـرة إثبات المهارة والقدرة الفنية أكثر من أن تكون المعارضات تقليداً جامداً.

وقـد امتدح المقري هذه المعارضة «ولا خفاء ببراعة هذا النظم، وإحكام هذا النسيج، وشدة هذه العارضة»[1]

ب- معارضات لشعراء عباسيين

ونحـن في معـرض الـدفاع عن فن المعارضات الشعرية وإبعاده عن ربقة التقليـد المحـض، والخـروج بـه عن هذه الدائرة إلى نطاق أوسع هو نطاق الخلق والإبـداع وإثـبات القـدرة الفنـية ومحاولـة التميُّـز والتفوق، فإننا ولابد ذاكرون لـشاعر فـذّ في هـذا المجـال، دفعـته عـوامل عـدة ربما شخصية نفسية نتجت عن إصابته بالصمـم الذي حال دون اعتلائه منصب الكتابة مع توافر جميع المؤهلات التي تؤهله لهذا المنصب من امتياز كونه من أسرة عالية إلى موهبته المبكرة الفذة، ولعل هذا السبب جعله يعمق موهبته الفنية كما فسرت ذلك د.حسناء بوزويتة:

«ويـبدو أن ابـن شـهيد كـان يعاني من الصمم معظم أيام حياته، ولعله اصـيب في هـذه الأيـام الأولى بهـذا الـنقص الذي كان سبباً في يوم من مستقبل أيامـه في أن لا يـصل إلى المنصب الذي كان يرنو إليه وهو منصب الكتابة وكان الـوزراء يختارون مـن بـين عـدد يعـد على الأصابع من الأسر العالية كان من امتيازاتها الخاصة جيلاً بعد جيل أن يخرج منها من يتولون هذه المناصب. وكان

---

(1) النفح: ٥/ ٥١٩.

بنو شهيد من أبرز هؤلاء. ولما كان أبو عامر سلالة بيت أدب، وأظهر هو ذاته دليلاً على ملكاته الأدبية، كان طبيعياً أن يرنو إلى منصب يعتمد بالضرورة على الملكة الأدبية»[1]

وتستمر د. حسناء في هذا التفسير قائلة:

«ولابد أن هذا الصمم كان عاملاً نفسانياً أدى به إلى انطوائه على نفسه، رغم أن ابن شهيد كان من حظه في مستقبل أيامه أن يحيا حياة اجتماعية حافلة. ولعل هذه العاهة الجثمانية، مضافاً إليها المرارة التي كان يشعر بها حين خابت مطامحه في المنصب وحبطت مساعيه، قد زادت من حدة توتر أعصابه وعمقت ميوله الفنية. فكان لصممه إذن من الخطر مثلما كان لصمم بيتهوفن أو عَرَجْ بيرون»[2]

ولعل السبب الثاني الذي دعاه إلى إثبات هذا التفوق وتلك المهارة هو رغبته الشديدة في الرد على أنداده ومنافسيه من رجال الدولة وأهل السياسة والأدب والنقاد الذين طالما غمزوه وطعنوا في أدبه، ونستطيع أن نعد هذا سبباً اجتماعياً داعيه رد الأحقاد ومحاولة الغض من شأنه؛ ولهذا نجده يكتب رسالته الشهيرة المبتكرة (التوابع والزوابع). «فرسالة التوابع والزوابع لا تعد هذا الغرض الذي يرمي إليه، وهو الطعن على أنداده ومنافسيه من الوزراء والأدباء، وأهل السياسة والقلم؛ ثم المنافحة عن أدبه بالرد على غمزات نقاده؛ ثم إظهار محاسنه وفضائله في المتقدمين والمتأخرين»[3].

---

(1) حياة الشعر في نهاية الأندلس: ١٥

(2) المصدر السابق: ١٦.

(3) مقدمة رسالة التوابع والزوابع: ٧٠.

كذلك تخرج أغراض المعارضة عند ابن شهيد خارج نطاق تفسيرات خاصة بأحواله، إنما هي لإثبات قدرة شعراء الأندلس الفنية أمام شعراء المشرق فقد حقق ابن شهيد ذاته الشاعرية الأندلسية وجعل كبار شعراء المشرق يجيزونه من خلالها «وتكمن أهمية الرسالة كذلك من الناحية النقدية حيث تمثل نزعة نقدية استقوت في القرن الخامس الهجري وحاولت إثبات البراعة والتفوق لأهل الأندلس، وتحقيق الذات، بعد أن واجهوا من المشرق ازدراءً وإنكاراً لمكانتهم وبراعتهم وقد استطاع ابن شهيد أن يصحح الفكرة التي تنفي إمكانية اجتماع الشعر والنثر والبراعة فيهما لدى أديب واحد»[1]

وكان أن نال ابن شهيد منزلة أدبية رفيعة اكتسبها من خلال إنشائه لهذه المعارضات، ولم تكن موهبته متأخرة إنما نبغت منذ صباه وهو في سن مبكرة لم يتعد الاثني عشرة سنة.

«ولابد أن ابن شهيد كان طفلاً معجزاً، فإن أقدم قصائده الباقية فيما يبدو قد كتب في تاريخ سابق لشهر شوال عام ٣٩٤ (أغسطس ١٠٠٤) وهي قصيدة قصيرة وجهها إلى الوزير أبي مروان بن عبد الملك بن إدريس الجزيري الذي قتل خنقاً في سجن الزاهرة بأمر من المظفر في التاريخ المذكور وكان عمر ابن شهيد حينئذ اثني عشر عاماً فقط»[2]

وإذا كان الأستاذ بطرس البستاني قد أثبت له هذا الإعجاز في الحاضر، فهناك نقاد وأدباء كبار من المتقدمين أثبتوا العبقرية نفسها للرجل ومنهم ابن بسام الشنتريني في ذخيرته: «إن هَزَلَ فسجع الحمام، أو جَدَّ فزئير الأسد الضرغام، نظم كما اتسق الدر على النحور، ونثر كما خلط المسك بالكافور»[3]

---

(1) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، د. منجد مصطفى بهجت: ١٨٤

(2) مقدمة ديوان ابن شهيد: ١٤

(3) الذخيرة: ق١/ م١/ ص ١٩٢

وفي الصفحة نفسها يضيف: «نادرة الفلك الدوار وأعجوبة الليل والنهار»[1]

وينقل ابن بسام إعجاب رجل آخر من كتاب الأندلس «وقد ذكره أبو مروان ابن حيان في غير ما موضع من كتابه فقال: «كان أبو عامر يبلغ المعنى ولا يطيل سفر الكلام، وإذا تأملته ولسنه وكيف يجر في البلاغة رسنه، قلت عبد الحميد في أوانه، والجاحظ في زمانه، والعجب منه أنه كان يدعو قريحته إلى ما شاء من نثره ونظم في بديهته ورويته، فيقود الكلام كما يريد من غير اقتناء للكتب، ولا اعتناء بالطلب، ولا رسوخ في الأدب»[2]

وينقل المقري التلمساني عن صاحب المطمح: «عالم بأقسام البلاغة ومعانيها، حائز قصب السبق فيها، لا يشبه أحد من أهل زمانه، ولا ينسق ما نسق من در البيان وجمانه، توغل في شعاب البلاغة وطرقها، وأخذ على متعاطيها ما بين مغربها ومشرقها، لا يقاومه عمرو بن بحر، ولا تراه يغترف إلا من بحر، مع انطباع»[3]

واقتدر ابن شهيد على الارتجال بشكل أثبت قدرته الفنية أمام مؤيديه وحساده، وقد أورد ابن بسام وغيره عديدًا من الأشعار التي ساقها في هذا المعرض ونتتخب منها هذه الحادثة، وقد وردت في النفح وبدائع البدائه أيضاً[4]: «إن جماعة من أصحاب ابن شهيد المذكور قالوا له: يا أبا عامر، إنك لآتٍ بالعجائب، وجاذب بذوائب الغرائب، ولكنك شديد الإعجاب بما يأتي منك

---

(1) نفسه: نفسه.

(2) نفسه: نفس الصفحة، نفس الجزء والمجلد.

(3) النفح: ١/ ٦٢١ عن المطمح: ١٩

(4) الذخيرة: ق٤/ ١م/ ص٢٧، وفي النفح: ٣/ ٢٤٥ وعلي بن ظافر الأزدي: بدائع البدائه، ت. محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م: ٢/ ٣٣.

هازٌ لعطفك عند النادر يتاح لك، ونحن نريد منك أن تصف لنا مجلسنا هذا، وكان الذي طلبوه منه زبدة التعنيت، لأن المعنى إذا كان حلفاً ثقيلاً على النفس، قبيح الصورة عند الحس، كلَّت الفكرة عنه وإن كانت ماضية، وأساءت القريحة في وصفه وإن كانت محسنة، وكان في المجلس باب مخلوع معترض على الأرض وليف أحمر مبسوط قد صففت خفافهم عند حاشيته فقال مسرعاً[1]:

وفتــــية كالـــنجوم حـــسناً	كلـــهم شـــاعر نبـــيل
مـــثقف الجانـــبين مـــاض	كأنـــه الـــصارم الـــصقيل
رامـــوا انـــصرافي عـــن المعالـــي	والغـــرب مـــن دونهـــا كلـــيل
فاشـــتد في إثـــرها فـــسيح	كـــل كـــثير لـــه قلـــيل
في مجلـــس زانـــه التـــصابي	وطـــاردت وصـــفه العقـــول
كأنمـــا بابـــه أســـير	قـــد عرضـــت دونـــه فـــصول
يـــراد مـــنه المقـــال قـــسراً	وهـــو علـــى ذاك لا يقـــول
ننظـــر في لـــبده لديـــنا	بَحْـــسرٌ دم تحتـــنا يـــسيل
كـــأن أخفافـــنا علـــيه	مـــراكب مـــا لهـــا دلـــيل
فـــلت فلـــم نـــدر أيـــن تجـــري	فهـــل علـــى شـــطه تقـــيل

لعجب القوم من أمره وهكذا أخذ ابن شهيد بألباب القدماء والمعاصرين ومنهم المستشرق الأسباني غرسيه غومث الذي نقم على معظم شعر الأندلس بوصفه نظماً زخرفياً خالصاً يفتقر بصورة عامة إلى التنظيم الفكري العقلي، حتى إلى الشعور الإنساني، سوى ابن شهيد الذي حاز إعجابه حيث يقول غرسيه: «أما ابن شهيد (٣٨٢/ ٩٩٢ - ٤٢٧/ ١٠٣٥) الشاعر الناقد، فهو المفكر العقلي الخالص، الذي لا يتخذ، بفضل منزلته وأصله النبيل، من ميدان

---

(1) الديوان: ١٣٩.

الأدب حرفة للتكسب، وإنما يجد في الأدب فناً خالصاً للتعبير عن طبيعة نفسه، ولشعره في بعض الأحيان رنة من الأسرار الغامضة، وكأنها من نتاج العصور الحديثة!»[1]

وكان أن زاد إعجاب ابن شهيد بقدرته الفنية فأرسل هذه الإجازات والتقديرات له على ألسنة كبار شعراء المشرق في رسالته التوابع والزوابع «فهذا شيطان أبي تمام يقول له: «وما أنت إلا محسن على إساءة زمانك»[2]

وهذا شيطان البحتري حينما عارض ابن شهيد قصيدة البحتري

ما على الركب من وقوف الركاب

«فكأنما غشّي وجه أبي الطبع قطعة من الليل وكرّ راجعاً إلى ناورده دون أن يُسلّم. فصاح به زهير. أأجزته؟ قال: أجزته، لا بورك فيك من زائر، ولا في صاحبك أبي عامر!»[3]

وقال صاحب أبي نواس:

«لله أنت وإن كان طبعك مخترعاً منك»[4]

وقال: هذا والله شيء لم نلهمه نحن، ثم استدناني فدنوت منه فقبّل بين عينيّ، وقال: اذهب فإنك مجاز»[5]

وقال صاحب أبي الطيب «إن امتد به طلق العمر، فلا بد أن ينفث بدرر»[6]

---

(1) الشعر الأندلسي: ٣٩.

(2) التوابع والزوابع: ١٠١

(3) التوابع والزوابع: ١٠٤

(4) نفسه: ١٠٩.

(5) نفسه: ١١١.

(6) نفسه: ١١٤.

وبعد، فإن من النقاد والأدباء من يصور ابن شهيد صورة المثل الأوحد للمعارضة الذي صنع أدباً أندلسياً في الروح والموطن استطاع أن يقف به أمام الأدب المشرقي في أوج صور التحدي فلننظر في ما ورد في تحقيق أ/ يعقوب زكي لديوان الرجل «إن الأندلس يجب أن يكون لها أدبها الخاص الذي يناسب طبيعتها، ولكي يبرهن على هذا في حيز الإمكان، كتب ابن شهيد رسالة التوابع والزوابع، فإنه في رحلته، يلقي القصيدة تلو القصيدة من شعره يقارع بها عمالقة الأدب العربي في المشرق، فيغلبهم أحياناً، أو يستولي على إعجابهم أحياناً. وقد سعى ابن شهيد لخلق أدب أصيل يكون أندلسياً في روحه وليس فقط في موطنه، مما قاده إلى نبذ الاتجاهات الأدبية الواردة من بغداد. ولعل ابن شهيد إذا استثنينا إنتاج ابن حزم الشعري الضئيل، هو نفسه المثل الأوحد للمعارضة التي تقف في وجه المدرسة الاتباعية الحديثة في ذلك العصر.

ولقد كاد انتصار تلك المدرسة أن يكون أمراً محتوماً، إذ جاء ظهور شعر عربي يستحق أن يسمى شعراً في الأندلس، معاصراً لتلك الأيام التي وصلت فيها المدرسة الاتباعية في المشرق إلى أوج شهرتها»[1]

ولكن هذه القدرة الفنية الكبيرة نغصت عليه حياته وغصت بها أيامه القليلة حيث مات ابن شهيد وما تجاوز الأربعين عاماً، قضاها في مناقضات ومماحكات بينه وبين أهل عصره الذين نفثوه وحسدوه ثم ما آلت إليه أحوال الأندلس في زمانه، مما حدا به إلى ذم أهل زمانه «ولكني عدمت ببلدي فرسان كلام، ودهيت بغباوة أهل الزمان»[2]

---

(1) ديوان ابن شهيد: ٦٧.

(2) الذخيرة: ق١/م١/ ص٢٢٩.

"ولعل هذا الموقف المؤسي، وشعور ابن شهيد بقدره العظيم، قاداه إلى نوع من الكره للإنسانية"[1] على أنا نتحفظ على الجملة الأخيرة وإن كان ابن شهيد وصل به الحال إلى الإقدام على الانتحار، فله في رثاء نفسه[2]:

أنوح على نفسي وأندب نبلها

إذ أنا في الضراء أزمعت قتلها

وقد كثرت قصائد رثائه لنفسه ولقرطبة وكتب مشاهد قبره وشكا الزمان وودع الإخوان وكتب في سجنه ما تئن له الجبال وتتصدع فقد: "دبت إلى أبي عامر بن شهيد أيام العلويين عقارب، برزت بها منه أباعد وأقارب، واجه بها صرف خطوب، وانبرت إليه منها خطوب، نبا لها جنبه عن المضجع، وبقي بها ليالي يأرق ولا يهجع، إلى أن أعلقت في الاعتقال آماله، وعقلته في عقال أذهب ماله، فأقام مرتهناً، ولقي وهناً"[3]

وتتنوع المعارضات لدى ابن شهيد، فمنها ما يعارض به المعنى دون الشكل، يقول ابن شهيد[4]:

إن الكريم إذا نابته مخمصة

أبدى إلى الناس رِيًّا وهو ظمآن

يحني الضلوع على مثل اللظى حُرَقاً

والوجه غَمْرٌ بماء البشر ريان

---

(1) الديوان: ٧٢.

(2) الديوان: ١٤٥.

(3) النفح: ٣/ ٣٦٠.

(4) ديوان ابن شهيد: ١٦٢.

وهو مماثل لقول الشريف الرضي[1]:

مـا إن رأيـت كمعـشـر صـبروا | عِـــزًّا علـى الأزمـات والأزم
سـطوا الوجـوه وبـين أضـلعهم | حَـــــرُّ الجَوَى ومـآلم الكَـــلْم

ومنها ما هو تطوير لفكرة، مثلما صنع في القصيدة الرابعة والثلاثين والتي طوّر فيها فكرة بيت امرئ القيس[2]:

سـموت إليها بعدما نام أهلها | سمـو حباب الماء حالاً على حال

والتي يقول فيها ابن شهيد[3]:

ولَـــا تَمَـــلا مـــن سُـــكْرِهِ | فـنامَ ونامَـــتْ عُـيُونُ العَـسَسْ
دَنَـوْتُ إلَـــيْهِ علـــى بُعْـــدِهِ | دُنُـوَّ رَفِـيقٍ دَرَى مَـــا الْـــتَمَسْ
أدِبُّ إلَـــيه دَبِـــيبَ الكَـــرَى | وَأسْـــمُو إلَـــيه سُـــمُوَّ الـــنَّفَسْ
أُقَـــبِّلُ مـــنه بَـياضَ الطُّلَـــى | وَأَرْشُـفُ مـنه سَـوادَ اللَّعَـسْ
وبِـــتُّ بِـــه لَـيْلَتِي ناعِمًـــا | إلى أن تَبَـسَّمَ ثَغْـرُ الغَلَـسْ

ومنها ما هو صدى لأفكار أخرى، وقد أورد هذا ابن بسام، ففي البيت الأول والثاني من شاهد قبره وهي القصيدة السابعة عشر يقول ابن شهيد[4]:

يــا صـاحِبِي قُـمْ فقـد أطَلْـنا | أنَحْــنُ طُــولَ المــدى هُجُــودُ؟
فقــالَ لِــي: لَــن نَقُــومَ مــنها | مــا دامَ مِــن فَوْقِـنا الــصَّعِيدُ

(١) ديوان الشريف الرضي: ٢/ ٤٢٢.
(٢) ديوان امرئ القيس: ١٤١.
(٣) ديوان ابن شهيد: ١٢٠.
(٤) الديوان: ٩٨

فهذا صدى لقول ابن المعتز[1]:

وســـكان دار لا تـــزاور بيـــنهم على قرب بعض في المحلة من بعض
كـأن خواتـيماً مـن الطـين فـوقهم فليس لها حتـى القـيامة من فض

ومن معارضاته ما التزم فيها الوزن والعروض ومنها معارضته لطرفة بن العبد في قصيدته التي مطلعها[2]:

لـسعدي بحـزان الـشريف طلـولُ
تلـــوح وأدنـــى عهـــدهن محـــيل

يعارضها ابن شهيد بقصيدته التي مطلعها[3]:

أمِن رسم دار بالعقيق محيل

ويعارض قيس بن الخطيم في قصيدته[4]:

طعـنت ابن عبد القيس طعنة ثائر
لها نفـذ لـولا الشـعـاع أضاءها

يعارضها ابن شهيد بقصيدته التي مطلعها[5]:

مــنازلهم تبكـــي إلـــيك عفاءهـــا
ســقتها الثـريا بالغـريّ نِجاءهـــا

ويـرى الدكتور زاهر أن ابن شهيد في معارضاته لهؤلاء الشعراء لم يكن معارضـاً بمعـنى التقليد أو الإعجاب، وإنما لإثبات التميز والذي يؤكده اختياره للـشعراء المتميـزين فقـط «ولا يلتقـي ابن شهيد في رسالته بتوابع جميع الشعراء

---

(1) الديوان: ٣٣٨.
(2) ديوان طرفة: ١١٢.
(3) الديوان: ١٤٠
(4) التوابع والزوابع: ٩٦.
(5) الديوان: ٨٢.

والكتاب لأنه لم يقصد بهذه الرسالة أن تكون كتاباً في التراجم، ولكنه يتخير من يلتقي بهم ليحقق بذلك هدفاً محدداً، فهو يختار المتميزين، ويتقصهم في نفس الوقت أو يحاول أن ينتقصهم، كأنما ليدلل على أنه لا متميز يخلو من النقص غيره، وهو يجعل جميع المتميزين يشهدون له، ويهرب من لقاء بعضهم كما فعل مع ابن الخطيم تدليلاً على أنه أكثر تميزاً منه»[1]

---

[1] التحليل البنائي للموشحة: ٩٠.

ترجمة ابن شهيد

هو أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد ابن شهيد بن عيسى بن الوضاح الأشجعي، وقد سمي أحمد على اسم جده وكنيته أبو عامر، وقد دخلت أسرته التاريخ أول مرة حينما قاتل جده الوضاح بن رزاح في معركة مرج راهط عام ٦٤هـ (٦٤٨) في صف الضحاك بن قيس الفهري ضد الأمويين ومؤيديهم من بني كلب. وكان الوضاح هذا هو الجد الأكبر للأسرة التي تحمل هذا الاسم ممن يقطنون مرسية. وكان من قبيلة أشجع بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس عيلان من مصر، وقد وقع الوضاح في تلك المعركة أسيراً في يد مروان بن الحكم، مؤسس الفرع المرواني من الأسرة الأموية، التي قدر لذرية الوضاح من بعده أن تخدمها بإخلاص شديد، وابن شهيد نفسه يشير إلى أصله هذا في قصيدته (رقم ٣).

من شهيد في سرها ثم من أشـ

ـجع في السر من لباب اللباب

ولقد كانت أسرة ابن شهيد أسرة شامية لاجئة استقرت في أسبانيا في حكم عبد الرحمن الأول (١٣٨ - ١٧٢/ ٧٥٦ - ٧٨٨) حين وجد شهيد بن عيسى أحد حفدة الوضاح (وكان هو نفسه شاعراً) من الحكمة أن يهرب من حكم العباسيين. وكان من حظه أن ارتقى إلى مرتبة من الغنى والنفوذ، وتولى بعض المناصب العامة مرات عدة، ولقد عين عبد الرحمن الناصر الثالث جد شاعرنا الأكبر واسمه عبد الملك وزيراً عام ٣١٧ (٩٣٩)، وكان من حظ ابنه أحمد أن خلع عليه عبد الرحمن الناصر لقب "ذي الوزارتين" وكانت هذه أول مرة يستخدم فيها هذا اللقب في أسبانيا، ولم يكن من حظ اي فرد آخر من أفراد

الأسـرة أن يحظـى بمـثل هـذا اللقب، وخلع هذا اللقب، مع لقب الحاجب على المنصور، ويبدو أن ذا الوزارتين هذا قد جمع لنفسه ثروة خيالية»[1]

«وقد ولد شاعرنا في قرطبة عام ٣٨٢ (٩٩٢) وكان أبوه قد بلغ التاسعة والخمسين، وذلك عمر كبير، ويشير ابن شهيد نفسه إلى دار ابن النعمان حيث أقامت أسـرته بقرب الزاهرة قصر المنصور، ولكن يبدو أن شاعرنا كان يعيش حينئذ في اتـصال أوثق من ذلك بكثير ببني عامر، إذ نراه يقول «وأقل ما أمت بـه، وأنطـق عـنه، ممتد عنان الأمل، كارعاً في بحر الرجاء لا الوشل، من مواتي بالمنـصور جده -رضـي الله عنهما- أنـي نشأت في حجره، وربيت في قصره، وارتـضعت ثـدي كرائمه، واعتجرت رداء مكارمه، واغتذيت من فيه أكلاً زقنيه وماء علنيه، فصرت من أفراخ نعمائه الحمر الحواصل، ولحقت بأخوة أبنائه الغر العباهل وكانت وفاته كما وصل إلى ذلك د. متي سنة ٤٢٦»[2]

---

(١) مقدمة ديوان ابن شهيد: ٥ وما بعدها.

(٢) مقدمة ديوان ابن شهيد: ١٢

ابن شهيد يعارض أبا نواس[1]

قَرِيبٌ بِمُحْتَلِّ الهَوَانِ بَعِيدُ ... يَجُودُ وَيَشْكُو حُزْنَهُ فَيُجِيدُ
نَعَى ضُرَّهُ عِنْدَ الإِمَامِ فَيَالَهُ ... عَدُوٌّ لأَبْنَاءِ الكِرَامِ حَسُودُ
وَمَا ضَرَّهُ إِلاَّ مِزَاحٌ وَرِقَّةٌ ... ثَنَتْهُ سَفِيهَ الذِّكْرِ وَهْوَ رَشِيدُ
جَنَى مَا جَنَى فِي قُبَّةِ المَاءِ غَيْرُهُ ... وَطُوِّقَ مِنْهُ بِالعَظِيمَةِ جِيدُ
وَمَا فِيَّ إِلاَّ الشِّعْرُ أَثْبَتَهُ الهَوَى ... فَسَارَ بِهِ فِي العَالَمِينَ فَرِيدُ
أَفُوهُ بِمَا لَمْ آتِهِ مُتَعَرِّضاً ... لِحُسْنِ المَعَانِي تَارَةً فَأَزِيدُ
فَإِنْ طَالَ ذِكْرِي بِالمُجُونِ فَإِنَّنِي ... شَقِيٌّ بِمَنْظُومِ الكَلاَمِ سَعِيدُ
وَهَلْ كُنْتُ فِي العُشَّاقِ أَوَّلَ عَاشِقٍ ... هَوَتْ بِحِجَاهُ أَعْيُنٌ وَخُدُودُ؟
وَإِنْ طَالَ ذِكْرِي بِالمُجُونِ فَإِنَّهَا ... عَظَائِمُ لَمْ يَصْبِرْ لَهُنَّ جَلِيدُ
فِرَاقٌ وَسِجْنٌ وَاشْتِيَاقٌ وَذِلَّةٌ ... وَجَبَّارُ حُفَّاظٍ عَلَيَّ عَتِيدُ
فَمَنْ مُبْلِغُ الفِتْيَانِ [illegible] ... [illegible] بِدَارِ الظَّالِمِينَ طَرِيدُ؟
مُقِيمٌ بِدَارٍ سَاكِنُوهَا مِنَ الأَذَى ... قِيَامٌ عَلَى جَمْرِ الحِمَامِ قُعُودُ
وَيُسْمَعُ لِلجِنَّانِ فِي جَنَبَاتِهَا ... بَسِيطٌ كَتَرْجِيعِ الصَّدَى وَنَشِيدُ
وَمَا اهْتَزَّ بَابُ السِّجْنِ إِلاَّ تَفَطَّرَتْ ... قُلُوبٌ لَنَا خَوْفَ الرَّدَى وَكُبُودُ
وَلَسْتُ بِذِي قَيْدٍ يَرِقُّ وَإِنَّمَا ... عَلَى اللَّحْظِ مِنْ سُخْطِ الإِمَامِ قُيُودُ
وَقُلْتُ لِصَدَّاحِ الحَمَامِ وَقَدْ بَكَى ... عَلَى القَصْرِ إِلْفاً وَالدُّمُوعُ تَجُودُ
أَلاَ أَيُّهَا البَاكِي عَلَى مَنْ تُحِبُّهُ ... كِلاَنَا مُعَنًّى بِالخَلاَءِ فَرِيدُ
وَهَلْ أَنْتَ دَانٍ مِنْ مُحِبٍّ نَأَى بِهِ ... عَنِ الإِلْفِ سُلْطَانٌ عَلَيْهِ شَدِيدُ؟
فَصَفَّقَ مِنْ رِيشِ الجَنَاحَيْنِ وَاقِعاً ... عَلَى القُرْبِ حَتَّى مَا عَلَيْهِ مَزِيدُ
وَمَا زَالَ يَبْكِينِي وَأَبْكِيهِ جَاهِداً ... وَلِلشَّوْقِ مِنْ دُونِ الضُّلُوعِ وَقُودُ

---

[1] ديوان ابن شهيد: ٩٩.

إلى أن بكى الجُدْرانُ مِن طُولِ سَجْنِنا وأجْهَشَ بـابٌ جانِباهُ حَدِيـدُ

أطاعـتْ أمِـيرَ المُؤمِـنِينَ كَـتائِبٌ تُـصرِّفُ فِي الأحْـوالِ كَـيْفَ يُـرِيدُ

فلِلشَّمْسِ عـنها بالـنَّهارِ تأخُّـرٌ ولِلبَدْرِ عـنها بـالظَّلامِ صُـدُودُ

ألا إنَّهـا الأيّـامُ تَلْعـبُ بالفَتَـى نُحُـوسٌ تَهـادَى تـارةً وسُـعُودُ

ومـا كُنْتُ ذا أيْدٍ لِيُذْعِنَ ذُو قُوًى مِـنَ الدَّهْـرِ مُبْدٍ صرفَهُ ومُعِـيدُ

وراضَـتْ صِـعابي سَـطْوةٌ علَـوِيَّةٌ لَهـا بـارقٌ نَحْـوَ الـنَّدى ورُعُـودُ



قصيدة أبي نواس[1]

وقائلةٍ لي: كيفَ كُنتَ تريدُ؟
فقلتُ لها: أنْ لا يكونَ حسُودُ

لقد عاجلَتْ قلبي جِنانٌ بهجْرِها،
وقد كان يكفيني بذاكَ وَعيدُ

لعلّ جِناناً ساءَها أنْ أحِبَّها،
فقل لجِنانٍ: ثابتٌ ويزيدُ

فسُخطكِ في هذا على النفس هيِّنٌ،
ولكنّهُ فيما سِواهُ شديدُ

رأيتُ دُنوَّ الدارِ ليسَ بنافعٍ،
إذا كانَ ما بينَ القلوبِ بعيدُ

---

(1) الديوان: ١٠٠

في رحاب الدراسة النصية

لعل من أهم ما دعاني إلى اختيار هذه المعارضة ما تميزت به من دلالة على إعجاب ابن شهيد بهذا النمط من المقطوعات النواسية، التي تبتعد عما اشتُهر به أبو نواس من وصف الخمر، وهذه المقطوعة النواسية على قصرها - فهي لم تتعد الخمسة أبيات- أثرت في ابن شهيد بحيث وجد فيها تجاوباً مع ما يمرُّ به من أزمة فصب تجربته في بحر الطويل.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

الذي استوعب تجربة أبي نواس واستطاع ابن شهيد من خلاله أن يعبر عن مشاعره التي آلمها هجر محبوبته.

إن هذه القصيدة التي تمثل قمة الحداثة، قد استغنت تماماً عن أي مطلع أو مقدمة تقليدية، وجاءت العاطفة تعبر عن تجربة خاصة واحدة، وبما اتسمت به من ميل الألفاظ إلى الرقة والسهولة، وما تميزت به التراكيب من سلاسة وبساطة، وتلك الفكرة التي تعبر عن واقعه الحي الممتلئ صدقاً، وهذا التجاوب الرائع بينه وبين بيئته وكائناتها وموجوداتها.

بناء المعنى:

ولنبدأ بالقصيدة المعارضة قصيدة أبي نواس والتي بدأها بحوار مع حبيبته والتي لا يذكر اسمها وينكِّرها مخافة الحسود ويريد أن يخبئها ويصونها، وقد لخَّص أبو نواس مشكلته في أول بيت والتي تقوم عليها التجربة برُمتها وهي الحسود وما فعله من تفريق بينه وبين محبوبته.

ثم نراه يصرح باسمها في البيت الثاني «جنان» وهذا الاسم له في الحقيقة مدلولات وسنعرف أثر هذا الاسم فيما عبّر عنه ابن شهيد ومدى توافقه مع تجربته، والجَنَّةُ لغةً «الحديقة ذات الشجر والنخل، وجمعها جِنانٌ، وفيها تخصيص، ويقال للنخل وغيره. وقال أبو علي في التذكرة: لا تكون الجنة في كلام العرب إلا وفيها نخل وعنب، فإن لم يكن فيها ذلك وكانت ذات شجر فهي حديقة وليست بجنة، وقد ورد ذكر الجنة في القرآن العزيز والحديث الشريف في غير موضع.

والجنة: هي دار النعيم في الدار الآخرة، من الاجتنان، وهو الستر لتكاثف أشجارها وتظليلها بالتفاف أغصانها، قال: وسُميت بالجنة وهي المرة الواحدة من مصدر جَنَّهُ جَنًّا إذا ستره، فكأنها سَتْرَةٌ واحدة لشدة التفافها وإظلالها»[1]

إذن هذه المحبوبة لها دلالات في نفس أبي نواس، فهي بالنسبة له المستورة المحجوبة ذات الشرف والعفة، وهي البعيدة عن التناول فقد أحاطت بها الأشجار وفي ذلك إشارة إلى أنه لم يصل لها، فقد غيبت عنه، ثم هي بالنسبة له الخصب والنماء والجمال والحياة والنعيم فلا يستطيع الحياة بدونها؛ فبدونها الحياة بؤس وشقاء وقبح وانقطاع عن الاستمرار، ولذا نجده يكرر اسمها ثلاث مرات مما يؤكد احتياجه لها وتعلقه بها.

ويكشف أبو نواس سبب هجرها له وبعدها عنه وهو بَوْحِهِ بحبه الذي جرّ عليه ويلات سخطها، حتى لو تقرّب إليها بالسكن فإن القلوب باعدت بينها مسافات الاختلاف بما صنعته أيدي الحُسّاد والوشاة.

---

[1] لسان العرب: م١/ ج٧/ ص ٧٠٥، ٧٠٦

إذا تأملنا هذه التجربة القاسية على نفس أبي نواس فإننا نجدها مناسبة تماماً لما ألم بابن شهيد من أزمة حبسه وسجنه، فقد دخله نتيجة فعل الحسود أوهم الحُسّاد الذين يلعبون الأدوار الأساسية فيما يغص في حلق الأيام، ولننظر لماذا دخل ابن شهيد السجن، أو ما هي التهمة التي وجهت إليه؟ إنها المجاهرة بالمجون وهذا ما صنعه أبو نواس، ونضيف في هذه التجربة الخاصة أنه جاهر بحبه لجنان فكانت هذه المجاهرة وبالاً عليه فقد انقطع عن جنّته كذلك انقطع ابن شهيد عن جنته.. الدنيا، الحرية، مع إن غيره صنع صنيعه لكن العقاب اختص به وحده.

ومثلما كان يكفي أبا نواس وعيد محبوبته له وتهديدها بالهجر دون أن تنفّذ ذلك، فقد كان يكفي ابن شهيد أن يهدده الأمير ويتوعده دون أن يلقي به في هذا السجن الشديد.

ونستطيع القول إن هذه القصيدة المعارضة إشارة واضحة إلى الإعجاب بشعر المشارقة، فهي لم تأت في معرض استعراض القدرات أو التحدي مثل ما هو كائن في رسالة التوابع والزوابع، لكنها تجاوب شعوري تلاقيا معه، فكلاهما يحمل التجربة الشعورية نفسها وما تئن به من ألم وقهر وحرمان من أسباب الحياة والجمال، وكلاهما تعرض للأذى نفسه بسبب مشترك واحد هو الحسود.

ولننظر الآن في صياغة القصيدتين المعارَضة والمعارِضة.

بناء الصياغة:

لعل أبرز ما تأثر به ابن شهيد في معارضته لأبي نواس اعتماد عنصر المقابلة الذي يتضح من خلال استخدامه ما كان عليه وما آل إليه مما يثير العطف والشفقة ويرقق القلوب الصلبة، فهذا أبو نواس يقول.

فسخطك في هذا على النفس هينٌ

ولكنه فيما سواه شديد

رأيت دُنُوَّ الدار ليس بنافع

إذا كان ما بين القلوب بعيد

وهذه الأضداد التي تكشف عن حالة الأسى التي آل إليها حال الشاعر والاضطراب الذي يعانيه نتيجة هجر محبوبته له وانعدام الحيلة في وصلها هو نفسه ما اعتمد عليه ابن شهيد في الكشف عن حاله الذي وصل إليه في سجنه بعدما كان حراً ينعم بالحياة الناعمة بلذاتها، فنجده يستهل عارضته بهذا التركيب التقابلي:

قريب بمحتل الهوان بعيد

ثم يتابعه بقوله.

وما ضرّه إلا مزاح ورقة

ثنته سفيه الذكر وهو رشيد

فمزاحه ومجونه هو الذي صيّره سفيه الذكر بعد اشتهاره بالرشد والسداد.

ثم يصور حاله في السجن:

فللشمس عنها بالنهار تأخُّر

وللبدر عنها بالظلام صدود

هكذا عاش أيام سجنه.

ثم استفهام زوجه الذي يحمل أسىً شديداً وشعوراً بانقطاع الرجاء:

تقول التي من بيتها خفّ مركبي

أقريبك دانٍ أم نواك بعيد

وعلى هذه الحال يستخدم ابن شهيد التقابل ليصل إلى ما يريد وعلى مراحل القصيدة من بدايتها إلى النهاية، ففي البداية استخدم التقابل ليذكر وضعه والسبب الذي أدى به إلى ذلك، ثم ليصف ما يعانيه في السجن من تعنت وجبروت يحيل نهاره ليلاً وليله ظلاماً غاب عنه بدره، ثم ينتهي به القصيدة في صورة استعطاف زوجه ورجائها الذي يحمل كثيراً من اليأس.

كما نرى اعتماده الأسلوب المنطقي في الإقناع ونلمح أثر ثقافته وكونه ناقداً بارعاً يحسن عرض الفكرة بشكل واضح ويسير بها في طريق الإقناع، فهو لم يذهب به إلى السجن سوى حسد الحسود لكن ما أتاه من مزاح أو مجون كثيرون صنعوا مثله ولم يعاقبوا عليه وهو ليس أول من ذكر العشق أو الغزل، ثم هو يزيد في الإقناع ببراءته بأنه لا يفعل ما يقوله شعراً إنما هو مواتاة المعاني الحسنة ليس غير:

وما فيّ إلا الشعر أثبته الهوى

نسار به في العالمين فريد

ألسوه بما لم آته متعرّضاً

لحسن المعاني تارة فأزيد

وقد استعان في سبيل عرض فكرته والإقناع بها صيغ الشرط والنفي والاستثناء والاستفهام الذي يثير الذهن للتفكير.

فإن طال ذكري بالمجون فإنني

شقي بمنظوم الكلام سعيد

وهل كنت في العشاق أول عاشق

هوتْ بحجاه أعينٌ وخدود

وإن طال ذكري بالمجون فإنها

عظائم لم يصبر لهن جليد

وقد أعطى ابن شهيد نفسه مساحة واسعة لتتناسب مع قضية الدفاع عن نفسه وتبرير أفعاله وهذا ما اتسعت له تفاعيل بحر الطويل اولاً

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وإن كان هذا لا يعني أن ثمة التزاماً بين البحر والموضوع وربما يكون ذلك من وحي المناسبة والتجربة.

وما تناسبت معه القصيدة من الطول ثانياً: فقد تناولت القصيدة ثلاث أفكار هي: عرض القضية والدفاع عن نفسه ثم وصف حاله في السجن ثم ختام القصيدة بحكم على الدهر ورجاء للأمير بفك إساره.

وفي كل هذا تظهر شخصية ابن شهيد المعتد بنفسه فنراه يستخدم:

(أبناء الكرام- وهو رشيد- فريد- ولست بذي قيد)

كذلك عبرت الألفاظ والعبارات بصورة جيدة عن كل فكرة وكل عاطفة فصاغها في بناء متكامل منسجم وهذا ما سنعرض إليه من خلال جوانب أخرى.

وقد استعان بصيغ المبالغة التي كشفت الشعور بالمرارة والأسى والظلم

(حسود- عنيد- طريد- شديد)

وهي الصيغ نفسها التي اختارها أبو نواس

(فعول- فعيل)

وثمة بنية أخرى اعتمدها ابن شهيد متأثراً فيها بأبي نواس، بنية الحوار والتي ابتدأ بها أبو نواس قصيدته:

وقائلة لي: كيف كنت تريد؟

فقلت لها: أن لا يكون حسود

وقد تجلى هذا التأثر في ذلك الحوار الذي دار بين ابن شهيد وبين الحمام، فقد نظر ابن شهيد حوله فلم يجد من البشر من يأسى لأساه أو يألم لألمه وإنما تجاوب معه الحمام الذي أصبح فريداً من حبيبه فوق قصر خلا من إلفه، ولم يجد ابن شهيد على بعده من أحبابه قريباً سوى هذا الحمام فتجاوبا الأحزان والبكاء، حتى إن الجوامد شاركتهما ما هم عليه من بكاء، فهذه جدران السجن تبكي وتجهش بالبكاء وأبوابه العنيدة الصلبة إلا أنها لانت وتعاطفت:

وقلت لصداح الحمام وقد بكى
على القصر إلفاً والدموع تجود

ألا أيها الباكي على من تحبه
كلانا معنّى بالخلاء فريد

وهل أنت دان من محب نأى به
عن الإلف سلطان عليه شديد

فصفّق من ريش الجناحين واقعاً
على القرب حتى ما عليه مزيد

وما زال يبكيني وأبكيه جاهداً
وللشوق من دون الضلوع وقود

إلى أن بكى الجدران من طول شجونا
وأجهش باب جانباه حديد

ونلمح تلك التعبيرات المؤثرة:

(ألا أيها الباكي- وهل أنت دان؟- كلانا مُعنّى- وما زال يبكيني وأبكيه- وللودق من دون الضلوع وقود- ألا إنها الأيام تلعب بالفتى).

ثم يختتم القصيدة ببنية الحوار نفسه بينه وبين زوجه والذي يعبر عن الرجاء والاستسلام لحكم الأمير مما يستفز ذلك الأمير إلى العفو والصفح.

لقد أجاد ابن شهيد تصوير تجارب الطير وجدران السجن وأبوابه معه وهي من الصور التي تتبعها إلى أن أتى على جوانبها وأجزائها.

البناء التصويري:

كذلك وعلى مستوى الخيال والبناء التصويري فإن ابن شهيد أجاد الاتكاء على الموروث الديني في لحظة تصويرية يرسم فيها معاناته في سجنه وهي لحظة يكون الإنسان فيها أقرب إلى الله.

فصورة السجن وحراسة الأشداء الجبابرة كأنهم الزبانية يحرسون جهنم ويذيقون من فيها العذاب ألواناً وهي من أقوى الصور تعبيراً عن حاله وجبّار حُفّاظ علّي عتيد.

مقيم بدار ساكنوها من الأذى

قيام على جمر الحِمام قعود

وقد تناص مع قوله تعالى في صورة التحريم الآية السادسة ﴿عَلَيْهَا مَلَٰٓئِكَةٌ غِلَاظٌ شِدَادٌ لَّا يَعْصُونَ ٱللَّهَ مَآ أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ﴾[1]

وقد تأثر بهذه الآية الكريمة في قوله أيضًا:

أطاعت أمير المؤمنين كتائب

تصرّف في الأحوال كيف يريد

كذلك قوله تعالى في سورة إبراهيم الآية السابعة عشرة ﴿وَيَأْتِيهِ ٱلْمَوْتُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ وَمِن وَرَآئِهِۦ عَذَابٌ غَلِيظٌ﴾[2]

---

(1) سورة التحريم: الآية ٦

(2) سورة إبراهيم: الآية ١٧.

ومما يزيد الشعور بالخطر ذلك الصوت المنبعث من جهنم حين تفور فكأن لها شهيقاً مخيفاً. فقد وظّف ابن شهيد هذه الصورة (الصوت) في سجنه بأن جعل هذا الصوت للحيات التي تسعى في كل جانب ويتردد صدى فحيحها المخيف.

انظر إلى قوله تعالى في سورة الملك الآية السابعة ﴿إِذَآ أُلْقُوا۟ فِيهَا سَمِعُوا۟ لَهَا شَهِيقًا وَهِىَ تَفُورُ﴾[1]

ويصف ذلك ابن شهيد:

ويسمع للحيَّات في جنباتها

بسيطٌ كترجيع الصدى ونشيد

ولكننا لا نرى أثراً دينياً عند النواسي ربما الأمر مختلف؛ فأبو نواس دارت حوله شبهات عظيمة في عقيدته ونواياه، ولم يصادفنا من خيال أبي نواس سوى تلك الصورة التي يصور فيها هجر جنانٌ وكأنه الطعنة التي نفذت إلى قلبه غدراً فصرعته.

(لقد عاجلت قلبي جنانٌ بهجرها) وهي صورة مألوفة لا طرافة فيها.

وهكذا نلمس تفوق ابن شهيد في مواضع عدة من معارضته نضيف إليها براعته في **البنية الإيقاعية**. فلقد لوّن ابن شهيد بنية قصيدته الإيقاعية بعديد متميز من المقومات والأساليب التي وظفها بشكل جيد للتعبير عن تجربته، وقد سبق وألمحنا إلى العروض، أما الإيقاعات الداخلية فقد تنوعت ما بين الجناس والمقابلة وحسن التقسيم.

---

[1] سورة الملك: الآية ٧.

ومن أمثلة الجناس. (يجود فيجيد) -(جنى ما جنى) -(العشاق عاشق)- (مقيم قيام).

وذلك التقسيم الجميل في مثل قوله:

(فللشمس عنها بالنهار تأخُّر)

(وللبدر عنها بالظلام صدود)

(وما كنت ذا أيد) - (من الدهر مبلو)

(أقربك دانٍ) (أم نواك بعيد)

وعلى هذا مضى ابن شهيد معبراً عن تجربته الصادقة مصوراً لواقع بيئته ومجريات أحداثها، وما ظهر في مجتمعه من آفات الحسد، وما ذاع فيها من تحرر ولهو ومجون، ثم تلك النزعة المقابلة والمتمثلة في التأثر بالقرآن الكريم، ثم بعض مفردات بيئته الجميلة من قصور وحمائم ونساء حسناوات.

ابن شهيد يعارض البحتري

هذه دارُ زينبٍ والربابِ

قد تركنا الصبا لكلّ غويٍّ   وانسلخنا من كلّ ذامٍ وعابِ

واقتطعنا لواعظاتِ مشيبٍ   آذنتنا حَسَنَاتُها بذهابِ

وإذا ما الصبا تحمّلَ عنّا   فقبيحٌ بنا ارتضاءُ التصابي

* * *

وارتكضنا حتى مضى الليلُ يسعى   وأتى الصبحُ قاطعَ الأسبابِ

فكأنّ النجومَ في الليلِ جيشٌ   دخلوا للكمونِ في جوفِ غابِ

وكأنّ الصباحَ قانصُ طيرٍ   قبضتْ كفُّه برجلِ غرابِ

وفتوٍّ سروا وقد عكفَ الليـ   ـلُ وأرخى معقودَ الأطنابِ

وكأنّ النجومَ لمّا هدتْهم   أشرقتْ للعيونِ من آدابي

وكأنّ البروقَ إذ طالعتْهم   أوقدتْ في سمائها من شهابي

يتقرّونَ جوزَ كلِّ فلاةٍ   جُنحَ ليلٍ جوزاؤه من ركابي

عن ذكرى لمدلجيهم تناهوا   من حديثي في عرضِ أمرٍ عجابِ

همّةٌ في السماءِ تسحبُ ذيلاً   من ذيولِ العلا وجدٌّ كابي

ولئن أرهقتْ ظُباةُ المعالي   لتنشّقهُ بالباترِ القرضابِ

نيّبتْه أيامُه ولياليـ   ـهِ بظفرٍ من الخطوبِ ونابِ

حسولٌ لو رآه صرفُ الليالي   لتوارى من خوفهِ في حجابِ

ذاقَ أيامَه فكانَ سواءٌ   عندَه طعمُ شهدِها والصابِ

ولو أنّ الدنيا كريمةُ نجرٍ   لم تكنْ طعمةً لقرمِ الكلابِ

وإذا ما نظرتُ ما حازَ غيري   قلَّ عمّا حملتُه في ثيابي

جيفةٌ أنتنتْ فطارَ إليها   من بني دهرِها فراخُ الذئابِ

من شُهيدٍ في سرِّها ثمّ من أشـ   ـجعَ في السرِّ من لبابِ اللبابِ

خطباءُ الأنامِ إنْ عنَّ خطبٌ   وأعاريبُ في متونِ عرابِ

ما على الرّكبِ من وُقوفِ الرِّكابِ،   في مَغاني الصبا ورسمِ التّصابي

أينَ أهلُ القِبابِ بالأجْرعِ الفَرْ   دِ، تولّوا، لا أينَ أهلُ القِبابِ

سَقَمٌ، دونَ أعينٍ ذاتِ سُقمٍ،   وَعَذابٌ دون الثّنايا العِذابِ

عرِّجوا، فالدّموعُ، إنْ أبكِ في الرَّبْـ   ـعِ، دموعي، والاكتئابُ اكتئابي

وَكَمِثلِ الأحبابِ لَوْ يَعلَمُ العا   ذِلُ عِندي مَنازِلُ الأحبابِ

فإذا ما السّحابُ كانَ رُكاماً،   فَسَقَى بالرَّبابِ دارَ الرَّبابِ

وَإذا هَبّتِ الجَنُوبُ نَسيماً،   فَعَلَى رَسْمِ دارِها وَالجَنابِ

عَيّرَتْني المَشيبَ، وَهيَ بَدَتْهُ   في عِذاري، بالصّدّ والاجتنابِ

لا تَريهِ عاراً فَما هوَ بالشّيْـ   ـبِ، وَلَكِنّهُ جَلاءُ الشّبابِ

وَبَياضُ البازيّ أصدَقُ حُسناً   إنْ تأمّلتِ مِنْ سَوادِ الغُرابِ

عَذَلَتني في عُسْرِها، فاستَرابتْ   جيئتي في سِواهُمْ وَذَهابي

وَرَأتْ عِندَ غَيرِهِم مِن مَديحي   مِثلَ ما كانَ عِندَهُمْ مِنْ عِتابي

لَيسَ مِن غَضْبَةٍ عَلَيهِمْ، ولكن   هُوَ نَجْمٌ يَعْلُو مَعَ الكُتّابِ

شيعَةُ السّودَدِ القَريبِ، وَإخْوَا   نُ التّسعاني، وأُسْرَةُ الآدابِ

هُمْ أُولو المَجدِ إن سألتَ، فإنْ كا   ثُرتَ كالُوا هُمْ أُولي الألبابِ

وَمَتى كُنتَ صاحِيًا لِذَوي السّو   دَدِ يَوماً فإنّهُمْ أصحابي

وَكَفاني، إذا الحَوادِثُ أظْلَمْـ   ـنَ، شِهاباً بِغُرّةِ ابنِ شِهابِ

سَبَبٌ أوّلٌ عَلى جُودِ إسْما   عيلَ أغنى عَنْ سائِرِ الأسْبابِ

لاستَهَلّتْ سَماؤهُ، فَمُطِرْنا   ذَهَباً في الهِلالِ تِلْكَ الذّهابِ

لا يَزُورُ الوَفاءَ غِبًّا وَلا يَعْـ   ـشَقُ غَدرَ الفَعالِ عِشقَ الكَعابِ

مُستَعيدٌ، عَلى اختِلافِ اللّيالي   نَسَقاً مِنْ خَلائِقٍ أتْرابِ

عـادَ مِـنها بِمَـا بَـداهُ إلى أنْ   خِلْتَهُ يَـسْتَمِلُّها مِـنْ كِـتابِ

فَهوَ غَيثٌ، وَالغَيثُ محتَفِلُ الوَدْ   قِ، وَبَحرٌ، وَالبَحرُ طامي العُبابِ

شَمَّرَ الـذَّيلَ للمَحامِـدِ، حتّى   جَـاءَ فيها مَجرُورَةَ الهُـدّابِ

عَـزَماتٌ يُـضِئْنَ داهِيَةَ الخَـطْـ   ـبِ، وَلَوْ كانَ مِنْ وَرَاءِ حِجابِ

يَـتَوَقَّدْنَ، وَالكَـواكِبُ مُطْفَـ   ـاتٌ، وَيَقطَعْنَ، والسُّيوفُ نَوابي

تَـرَكَ الخَفْضَ للدَّنيءِ، وَقاسَى   صَعْبَةً مِن صُعودِ تِلكَ الرَّوابي

سَامَ بالمَجدِ، فاشتَراهُ وقَد بَا   تَ عَلَيهِ مُـزَايِداً لِلسَّحَابِ

وَاحِدُ القَصْدِ، طَرْفُهُ في ارْتِفاعٍ   مِنْ سُمُوٍّ، وكَفُّهُ في انصِبابِ

ثَـرَّةٌ مِـنْ أنامِلٍ مِـنْهُ يَجـرِيـ   ـنَ على الخابِطِينَ جَرْيَ الشِّعابِ

وَسَمِيٌّ لَـهُ تَمَنّى مَعالِـيـ   ـهِ، وَكَلْبٌ مُشْتَقَّةٌ مِنْ كِلابِ

وإذا الأنْفُسُ اخْتَلَفْنَ فَما يُغْـ   ـني اتِّفاقُ الأسْماءِ والألْقابِ

يا أبا القاسِمِ! ابْتِسامُ عَطاءٍ   ما تَراهُ، أمِ ابْتِسامُ نِهابِ؟

خُذْ لِسَاني إلَيكَ، فالمُلْكُ للألسُـ   ـنِ في الحُكمِ عِدْلُ مِلْكِ الرِّقابِ

صُنْتَني عَنْ مَعاشِرٍ لا يُسَمَّى   أوَّلُهُمْ إلّا غُداةَ سِبابِ

مِنْ جِعادِ الأكُفِّ غَيرِ جِعادٍ،   وَغِضابِ الوُجوهِ، غَيرِ غِضابِ

خَطَرُوا خَطْرَةَ الجَهامِ، وَسارُوا   في نَواحي الظُّنونِ سَيرَ انسحاب

أخطَأوا المَكرُماتِ، والتَمَسوا قا   رِعَةَ المَجدِ في غَداةِ ضَبابِ

ابن شهيد والبحتري

ومن معارضاته معارضة قصيدة البحتري والتي مطلعها[1]:

ما على الركب من وقوف الركاب

في مغاني الصبى ورسم التصابي

ويعارضها ابن شهيد بقصيدته التي مطلعها[2].

هذه دار زينب والرباب

وله في المعارضات معارضة قصيدة لأبي نواس والتي مطلعها[3]:

وقائلة لي: كيف كنت تريد؟

فقلت لها: أن لا يكون حسود

يعارضها ابن شهيد بقصيدة مطلعها[4]:

قريب بمحتل الهوان بعيد

يجود ويشكو حزنه فيجيد

ولنبدأ التحليل النصي للمعارضة الأولى وهي عارضة ابن شهيد للبحتري

«هذه دار زينب والرباب»[5]

وهي القصيدة التي تحمل رقم ثلاث من الديوان، وتقع في اثني وعشرين بيتاً، وهي في الفخر، والقصيدة معارضة لقصيدة البحتري في مدح أبي القاسم إسماعيل بن شهاب على وزن بحر الخفيف قافية الباء المكسورة.

---

(1) ديوان ابن شهيد: ١٠٨.

(2) الديوان: ٨٥.

(3) الديوان: ١٠٠.

(4) الديوان: ٩٩.

(5) الديوان: ٨٥.

«ما على الركب من وقوف الركاب»[1]

والقصيدة تطول عن معارضة ابن شهيد فتصل إلى ثمانية وثلاثين بيتاً، يبدأها البحتري بالمقدمة التقليدية فيقف على الأطلال يتذكر الأحباب ويدعو لهم ثم يصف الشيب ويدافع عنه ولا يراه عاراً يمنعه الحب والغزل ويأتي بصورتين نادرتين في تعليل وجود الشيب فليس هو شيباً إنما جلاء الشباب ثم هو يرغب في هذا الشيب بتصويره في صورة طائر البازي الأبيض الذي هو أجمل من الغراب الأسود الذي يمثل الشباب، وعلى كل لن نستفيض الآن في الخيال، إنما نقف عند المقدمة وموقف ابن شهيد منها، فابن شهيد بدأ المعارضة بقوله هذه دار زينب والرباب واستخدم نفس اسم محبوبة البحتري ثم ترى المقطع الطللي ينقطع وربما نجد تفسير ذلك في ضياع أشعار كثيرة لابن شهيد وربما أجزاء من قصائده، أو قصائد كاملة، وقد أشار إلى هذا محقق الديوان الأستاذ يعقوب زكي «ومن الواضح أن نصوص شعر ابن شهيد أصابها التلف إلى حد كبير، ولذلك اضطررنا إلى الرجوع إلى ما لا يقل عن ثمانية عشر مصدراً»[2]

ثم يتابع قوله «والسبب الأكبر في فساد نصوص شعر ابن شهيد إنما يعود إلى عدم وجود 'ديوان' يحدد النصوص ويثبتها، ولو كان هناك 'ديوان' لكان لنا فيه أنموذج عال موحد، يمنع هذا الطوفان المتكاثر من القراءات المتباينة»[3]

هذه صعوبة تقابلنا ونحن نتعرض لشعر ابن شهيد ونحاول الإنصاف قدر المستطاع.

---

(1) ديوان البحتري: ١٠٨.

(2) ديوان ابن شهيد: ٧٧.

(3) نفسه: ٧٨.

ومن الغريب الذي يوقعنا في تناقض ابن شهيد أنه يصدر قصائد مدحه بالمطلع التقليدي في حين أنه ينكر هذا التقليد على اقرانه.

«ومن غريب أمره أنه يأخذ على أقرانه تصديرهم قصائد المدح بعرائس الشعر القديم، ولا يرى غضاضة في وقوفه على الطلول وذكر الديار والمطيّ، وهو نزيل القصور، وربيب الحضارة الأندلسية»[1]

ولكننا سنجد التناقض هذا من إحدى سمات شخصية ابن شهيد الذي تعرض لضغوط نفسية شديدة كما أسلفنا الذكر ويشير إلى هذا ابن بسام نقلاً عن ابن حيان: «وله رسائل كثيرة في الفكاهة، وأنواع التعريض والأهزال قصار وطوال برّز فيها شأوه وبقّاها في الناس خالدة بعده، وكان في سرعة البديهة وحضور الجواب وحدّته، مع رقة حواشي كلامه، وسهولة ألفاظه، وبراعة أوصافه، ونزاهة شمائله وخلائقه، آية من آيات الله خالقه؛ من رجل غلبت عليه البطالة فلم يحفل في آثارها بضياع دين ولا مروءة، فحطّ في هواه حتى أسقط شرفه، ووهم نفسه راضياً في ذلك بما يلذّه، فلم يقصر عن مصيبة، ولا ارتكاب قبيحة، وكان مع ذلك من أصح الناس رأيًا لمن استشاره، وأضلهم عنه في ذاته، وأشدهم جناية على حاله ونصابه، وكان له في الكرم والجود انهماك، مع شرف وبطالة، حتى شارف الإملاق»[2]

لعل المقولة السابقة تفسر لنا التناقض الذي وقع فيه ابن شهيد حينما قلب معنى البحتري ونقضه في مقطع ذكر الشباب والشيب، ففي حين كان البحتري واقعياً في اعترافه بأنه ما زال يميل إلى الجميلات ويتغزل بهن وهو بلغ سن كبيرة وشاب رأسه ويأخذ على من يلمنه في ذلك في قوله:

---

(1) التوابع والزوابع: ٣٩.

(2) الذخيرة: ق١/م١/ ص١٩٢

عيرتني المشيب، وهي بدته
في عذارى بالصدّ والاجتناب

لا تريه عاراً فما هو بالشيـ
ـب، ولكنه جلاء الشباب

وبياض البازي أصدق حسناً
إن تأملت، من سواد الغراب

لكتنا نرى ابن شهيد يقف موقف المعارض فيقول:

قد تركنا الصبا لكل غويٍ
وانسلخنا من كل ذام وعاب

وانقطعنا لواعظات مشيب
آذنتنا حياتها بذهاب

وإذا ما الصبا تحمّل عنا
فقبيح بنا ارتضاء التصابي

فابن شهيد يعتبر الميل إلى لهو الصبا غواية يربأ منها بالبعد عنها فلا يصيبه بذلك ذم أو معانٍ، وهو الذي طالما وجهت إليه سهام معاصريه كما أسلفنا فربما يكون هذا سبب يجعله لا يزيد الأمر تكالباً عليه.

ولكننا نرى هذا القول "انقطعنا لواعظات مشيب" "قبيح بنا ارتضاء التصابي" يتناقض تماماً مع واقع ابن شهيد وأدلل على هذا بتلك القصة التي تذكر أنه فضّ ثلاث عذارى في ليلة واحدة وهو شيخ تعدى مرحلة غواية الصبا.

فحينما تخلف ابن شهيد عن مصاحبة المنصور في إحدى غزواته طلب منه ابن شهيد عند رجوعه في جملة أبيات[1].

أنا شيخ والشيخ يهوى الصبايا
بنفسي أقيك كل الرزايا
ورسول الإله أسهمَ في الفيـ
ـء لمن بحث فيه المطايا

فابن شهيد يطالب بنصيبه في الفيء صبايا.

فأجابه ابن أبي عامر

قد بعثنا بها كشمس النهار
في ثلاث من المها أبكار
وامتحنا بعذرة الغيد إن كنـ
ـت توخى بسوادر الأعذار
فاتئد واجتهد فإنك شيخ
قد جلا الليل عن بياض النهار
صانك الله عن كلالك فيها
فمن العار كَلّةُ المسمار

فافتضهن الشيخ من ليلته، وكتب إليه بكرة:

قد فضضنا ختام ذاك السوار
واصطبغنا من النجيع الجاري
وصبونا في ظل أطيب عيش
ولعبنا بالدر أو بالدراري

---

(1) الذخيرة: ق٤ م١/ ٢٩، ٣٠.

وقضى الشيخ ما قضى بحسام

ذي مضاء عضب الظُّبا بتّار

فاصطنعه فليس يجزيك كفراً

واتخذه نحلاً على الكفار

وهكذا، فإن هذه الحكاية تثبت تناقض ما جاء في العارضة مع سيرته الذاتية: ولا أرى تبريراً لذلك إلا أن الرجل يريد إثبات الجدارة عن طريق المخالفة للفكرة.

ونرى تأكيد ابن شهيد هذه الفكرة - العودة إلى غواية الصبا - بصيغة قد + الفعل الماضي.

(قد تركنا) ثم تابعها بالعطف (وانسلخنا - وانقطعنا).

وفكرة الدفاع عن الشيب وأنه لا يمنع صاحبه من التمتع بالحب مشرقية تناولها كثير من الشعراء وقد تكون تفسيراً لواقع الشاعر النفسي الذي لا يجد من حوادث الدهر ورزايا الزمان مخرجاً وملطفاً سوى اللجوء إلى الحب حتى وإن امتد به العمر فهذا ابن الرومي يدافع عن الشيب بقوله[1]:

لاح شيبي فرحت أمرح فيه

مرح الطرف في العذار المحلّى

وتولى الشباب فازددت ركضاً

في ميادين باطلي إذ تولى

إن مَنْ ساءه الزمان بشيء

لأحق امرئ بأن يتسلى

---

(1) ديوان ابن الرومي: ج ٥/ ١٨٩٣.

وإذ كانت قصيدة البحتري تنقسم بين المطلع التقليدي ثم المدح وتختتم بهجاء أعداء أبي القاسم، فإن عارضة ابن شهيد تنقسم إلى المطلع التقليدي الذي قلبه فيه معنى البحتري ثم ينتقل منه إلى وصف الليل ودخول الصباح عليه في صورة هي غاية في الطرافة ستعرض لها بعد قليل، ثم يخلص منها إلى الفخر بذاته من عدة مواضع، مكانته الاجتماعية، وبلاغته، وشرف أدبه، وعلو منزلته، ثم هو يتخذ من هذا الفخر باباً إلى شكوى الدهر، فهو الذي حطت الأيام من قدره مع علوه فأعطت من لا يستحق، فيصور هذا أروع تصوير يظهر من خلاله تشاؤمه من تغير الأحوال وهذا التشاؤم شخصي نابع من ظروفه الخاصة، وعام نابع من الأحوال السياسية التي تقلبت على الأندلس فانظر إليه في قوله:

ولو أن الدنيا كريمة نَجْرٍ	لم تكن طعنَ لفَرسٍ كلاب
وإذا نظرت ما حاز غيري	قَلَّ عمّا حلَّتْه في ثيابي
جيفة أنتنت فطار إليها	من بني دهرها فراخ الذباب

فهو يذم الدنيا لأنها لم تعط سوى الكلاب وصغار الذباب وهي جيفة نتنة لا يقبل عليها إلا من هو دنيٌّ مثلها.

وهذه النظرة المتشائمة انتشرت في العديد من قصائده «وهذه النظرة اليائسة المتشائمة السوداء عند ابن شهيد تظهر على مستويين اثنين: أولهما تشاؤم شخصي ذاتي ينبع من تقلبات الحياة وطبيعتها المؤسية، كما يتبين في القصيدة الثامنة والقصيدة السادسة عشرة، أما الثاني فيأس تاريخي يقوم على الاعتقاد بأن العالم يمر بعملية انحطاط تاريخي درجة درجة، فهو لا يتقدم إلى الأمام ولا يتطور إلى الأحسن كما في القصيدة ٥٧، ٥٤»[1]

---

(1) مقدمة ديوان ابن شهيد، ٧١.

ثم هو يختم القصيدة ببيتين من الفخر بانتسابه إلى العرب علّه يؤكد شرف منزلته مع ما يحيط به من ظروف وأحداث.

من شهيد في سرّها ثم من أشـ
جـع في السّر من لباب اللباب

خطبـاء الأنام إن عَنَّ خطب
وأعاريب في متون عِراب

على أننا لا نجد هذا عند البحتري الذي لم يصادف هذه المآسي ولم تضطره الظروف إلى هذا النوع من الفخر لكي يثبت به مكانته ومنزلته.

لكن ابن شهيد وجد في هذه القصيدة بهذه الصياغة وهذا الوزن ما يتناسب مع تجربته المؤسية فصب فيها عصارة أساه وآلامه بما وجد في قافية الباء المكسورة من شعور بالانكسار، وما في مخرج حرف الباء في من شعور بالضعف، وما يحمله بحر الخفيف من قصر نفس يتناسب مع حالة ابن شهيد وفعل الزمان به فهو لا يقتدر هنا على مجاراة التفعيلات الطويلة التي تحتاج قوة وقدرة.

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وقد تأثر بأكثر من لفظة قافية مثل: (التصابي - عزاب - الأسباب - الذهاب - آداب - شهاب - كلاب).

ومن الملاحظ أن البحتري فاق ابن شهيد في إيقاعاته الموسيقية التي جاءت ولها رنات خاصة عن طريق

- سنضرب أمثلة على سبيل الاستشهاد لا الحصر:

الترديد:

(الركب - الركاب، الصبا - التصابي)

التضاد:

(بياض - سواد، جبيني - ذهابي)

التقديم والتأخير:

- ورأت عند غيرهم، من مديحي مثل ما كان عندهم من عتابي
- وكفاني، إذا الحوادث أظلمـ ن، شهاباً بغرة ابن شهاب

وأخيراً التقسيم الموسيقي الذي ميز القصيدة:

- سقمٌ، دون أعين ذات سقم
وعذابٌ، دون الثنايا العذاب
- فهو غيث، والغيث محتفل الود
ق، وبحر، والبحر طامي العباب
- يتوقّدن، والكواكب مطفآ
ت، ويقطعن، والسيوف نوابي

وقد لا نلمح هذا أثراً في عارضة ابن شهيد وربما يرجع ذلك إلى عدم الشعور بالبشر والسعادة، وهو ما توافق مع واقع البحتري الذي جنّد ما وسعه من التراكيب النحوية التي تقر واقع إعجابه بممدوحه وإثبات الصفات له، فنراه وقد استخدم النفي + الاستدراك:

لا تريه عاراً فما هو بالشيـ ب، ولكنه جلاء الشباب
ليس من غضبه عليهم، ولكن هو نجم يعلو مع الكتاب

أسلوب الشرط: الفعل + الجواب

ومتى كنت صاحباً لذوي السو
د، يوماً، فإنهم أصحابي
وكفاني، إذا الحوادث أظلمـ
ن، شهاباً بغرة ابن شهاب

الحال:

عذلـتني، في قـومها، فاستـرابت
جيـئتي في سـواهم، وذهابـي

شـمَّر الذيـل للمحامد، حتى
جـاء، فيها مجرورة الهُدّاب

- سـام بالمجد، فاشـتراه،
وقـد بات عليه مزايداً للسحاب

ثـرة من أنامـل منـه يجـري
ن علـى الخابطين جري الشعاب

التضاد:

ورأت عـند غيرهـم، مـن مديحي
مثل ما كان عندهـم من عتابـي

وإذا الأنفس اختلفـن فما يغـ
ني اتفـاق الأسمـاء والألقـاب

والبحتري قرر معانيه بهذه الأساليب التي أعانته على ذلك، وجاء أسلوبه في المدح يميل إلى التقرير لما يتناسب ذلك مع واقع الممدوح فهو لا يزيد عليه ما ليس فيه، وجاء في النسيب إنشائياً ليظهر ولعه وحنينه (أين أهل القباب؟).

وإلى هـذا مال ابن شهيد فقد تأثر بهذا الشكل من الصياغة النحوية التي تعينه على إظهـار معانيه فهـو يستخدم الأسلوب التقريري في الفخر بنفسه ويستخدم الأسلوب الإنشائي في مطلع القصيدة وفي شكوى الدنيا.

كما يعتمد على أسلوب الشرط في إظهار موقفه من الشيب:

وإذا مـــا الـــصبا تحمَّــل عـنّا فقبــيح بـنا ارتــضاء الـتـصابي

وفي إظهار أساه من أحوال الدنيا:

حُــوَّل لــو رآه صـــرف الليالـــي

لــتواري مــن خــوفه في حجـاب

ولــو أن الدنـيـــا كـريمـــة لجر

لم تكــن طعمــة لفــرس كــلاب

وإذا مــا نظــرت مــا حــاز غــيري

قــلّ عمّــا حملــته في ثيابــــي

(فـإذا) هـنا توحي بمدى الأسى و(لو) توحي بانقطاع الرجاء لاستحالة الحدوث.

لقد أجاد ابن شهيد في الاستعانة بهذا التركيب النحوي.

أمـا بنـية الـصورة فقـد فـاق فـيها ابن شهيد ما استعان به البحتري من صور.

فالـبحتري اعـتمد الصور الجزئية التي قوامها البيت والتي تعتمد أكثر ما تعتمد على التشبيه والكناية، ولننظر في تصويره لتفضيل الشيب على الشباب.

ريـاض الـبازي أصـدق حـسناً

إن تأملــت، مــن ســواد الغــراب

وهي صورة ضمنية قائمة على المقابلة.

كذلك قوله:

فهـو غـيث، والغـيث محتفل الود ق، وبحـر، والبحـر طامي العباب

فهو تشبيه بليغ مباشر مألوف.

وفي قوله:

شمر الذيل للمحامد

وقوله:

مـــــن جعـــــاد الأكـــــف وغـــــضاب الوجـــــوه

جميعها كنايات دلت على أوصاف فالأولى في مدح أبي القاسم بالهمة والعزيمة والثانية في هجاء أعدائه بالبخل والثالثة بسوء منظر وجوههم.

وهذه الصور في رأيي لا ترم لما وصلت إليه البنية التركيبية لصور ابن شهيد الذي أحسن استكمال المعنى من خلال الصورة فهو يتتبعها إلى أن تكتمل.

انظر إليه حينما فخر بنفسه كيف صور ذلك من خلال مسيرة هؤلاء الفتية في ظلام ليل مدلهم وقد قطعوا الفلوات ولا من نجوم أو بروق ولا جوزاء تضيء إلا من مكانته وآدابه وبلاغته:

وفُتُوٌ سَـــرَوْا وقد عكـــف الليـ ... ـل وأرخـــى معقـــودَ الأطناب

وكـــأن النجـــوم لما هَدَتْهـــم ... أشـــرقـــت للعيـــون من آدابي

وكـــأن البُرُوقَ إذ طالعتهـــم ... أوقـــدت في سمائها من شـــهابي

يتقـرَّون جَـــوْزَ كـــل فـــلاةٍ ... جُنْحَ ليلٍ جـــوزاؤه من ركـــابي

عَنَّ ذكري لمدلجيهـــم فتاهـــوا ... من حديثي في عُرْضِ أمرٍ عجـاب

لقد فخر ابن شهيد بنفسه بصورة طريفة تماماً تتبع أجزاءها في تشبيهات تمثيلية متكاملة متضافرة العناصر ولننظر إلى صورة أخرى وكيف ركّبها هذا التركيب العجيب النادر، وهو يصور لنا ذهاب الليل وطلوع الصباح في ثلاثة أبيات أراها انقطعت عما قبلها وما بعدها وما أظن هذه القصيدة إلا قد ضاع منها أبيات وأبيات:

وارتكَضْنا حتى مضى الليل يسعى
وأتى الصُّبْحُ قاطعَ الأسبابِ

فكأن النجومَ في الليل جيشٌ
دخلوا للكُمُونِ في جَوْفِ غابِ

وكأن الصَّباحَ قانِصُ طَيْرٍ
قَبَضَتْ كَفُّه برِجْلِ غُرابِ

فهذا الصبح الذي قطع أسباب اتصال الليل ببعضه وجيش النجوم الذي اختبأ في جوف الغاب فأنهى وجود الليل، وهذا الصباح يصيد الليل ويقضي عليه كما لو كان قانصاً أحكم قبضته على رجل غراب بما يحمل من رمز إلى السواد فلم يفلت منه. هذه صورة ليل يختفي ويحل محله الصبح فيبدد الظلام ليس بشكل تدريجي كما هو المألوف إنما بصورة مفاجئة فهذا الذي يقطع الأسباب والذي يختبئ سريعاً في جوف الغاب مخافة الأعداء وهذا القانص بخفة وسرعة حركته وأخذه الحيطة والحذر. إنها صورة تكشف عن أبعاد نفسية يعانيها ابن شهيد مما يحيط به من وقائع وحسد ومما يصوب له من سهام ومفاجئات وحوادث.

وهذا الذي مهد به في بدايات القصيدة هو ذاته الذي كشف عنه في نهاياتها في الأبيات الآتية:

وفتى أرهفت ظُبَاه المعالي
لشتته بالباتر القرضابِ

نَبْـــبِتْـمهُ أيـــــامُه وليــــاليـ

ـــه بظُفْـرٍ مـن الخُطـوب ونـــاب

حُـــوَّلٌ لـو رآه صَـــرْفُ الليالي

لـتواري مـــن خـوفه في حجــاب

ذاق أيـــامـــه فكـــان ســــواءً

عـنده طَعْـمُ شُـــهْدِها والصّاب

ولـو أن الدنـيا كريمـة نـجْــــرٍ

لم تكـن طُعْمَــــةً لِفَرْس كِـــلاب

وإذا مـا نَفَـرْتُ مـا حـــازَ غيري

قـلَّ عمّـا حلـتُـه في ثيــــابـــي

جيفةٌ أنْتنتْ فطــــارَ إليهــــــــا

مِـن بـني دَهْـرِها فِـــراخُ الـذّئاب

ويـبدأ الصورة بكلمة فتى بما تحمله الكلمة من شعور بالفخر والاعتزاز والاعـتداد ثـم تأتـي سائر الأبيات لتتحدث عما أحل بهذا الفتى وكيف جارت علـيه الأيـام وكـيف أصـابته بنوائبها ونهشته بأظفارها وأنيابها فأصابته بمصائب هائلـة تخـشاها صـروف الليالـي وتحـاول الاختـباء مـنها، وأدارت عليه الليالي دوائرها فلم يعد يشعر بطعمها حلو ولا مر، ولكن هذه هي طبيعة الدنيا فهي لم تكـن يـوماً كريمة أصل أو طبع وإلا لما جرى له منها ما جرى ولما أذلته وضيعته وأخفـضت منـزلته وأعلـت آخرين لا يحسبون إذا عُدَّ الرجال ولا مكان لهم إذا ذكرت المعالي.

وهكــذا اسـتطاع ابـن شـهيد أن يـصب تجربته الذاتية ويعبر عنها أجود تعبير في قالـب قـصيدة الـبحتري ولا أراه مقلـداً ولا متبعاً إنما هو مبدع مبتكر متفوق في العديد من الجوانب.

ابن دراج يعارض المتنبي[1]

لَعَلَّ سَنَا البَرْقِ الَّذِي أنا شَائِمٌ ... يهيمُ مِنَ الدُّنيا بِمَنْ أنا هائِمُ
أمَا فِي حَشَاهُ مِنْ جوايَ مخايلٌ ... أمَا فِي ذُرَاهُ مِنْ جُفُونِي مَبَاسِمُ
لقد بَرَّحَتْ منه ضلوعٌ خوافقٌ ... ولـد صَرَّحَتْ منه دموعٌ سواجِمُ
وتَفْحُ صَبًا يَهْفُو عَلَى جَنَبَاتِهِ ... كتَصعيدِ أنفاسِي إذا لاَمَ لائِمُ
وتحنانُ رَعْدٍ صادعٍ لمُتُونِهِ ... كما زَفَرَتْ نَفْسِي بِمَنْ أنا كاتِمُ
وَمِيضٌ تُشَبُّ الرِّيحُ والرَّعْدُ نارَهُ ... كما شَبَّ نيرانَ المجُوسِ الزَّمازِمُ
حَمِيلٌ بحَمْلِ الرَّاسِياتِ إلى الذي ... تُحَمِّلُنِي عنه القِلاَصُ الرَّوَاسِمُ
وما أَنْجَدَتْ فيه النُّجُودُ تَصَبُّرِي ... ولا أَتْهَمَتْ وجدِي عليه التَّهائِمُ
سوى لَوْعَةٍ لو يَغْلِبُ الصَّبْرُ نارَها ... لشامَنِيَ البَرْقُ الذي أنا شائِمُ
فإنْ يَسْقِ مَنْ أهْوى فَدَمْعِيَ مُسْعِدٌ ... وإنْ يَلْقَهُ دُونِي فأَنْفِي راغِمُ
كفانِي التِماحَ الشَّمْسِ والبَدْرِ وَجْهُهُ ... وما اقْتَبَسَتْ مِنْهُ النُّجومُ العواتِمُ
وما تجتَنِي مِن طِيبِ أرْدَانِهِ الصَّبَا ... ومِن وَرْدِ خَدَّيْهِ الرِّياضُ النواعِمُ
فَلَهْفِي عَلَى قَرْنٍ من الشَّمْسِ ساطِعٍ ... تُجَلِّلُهُ كِسَفٌ من اللَّيلِ فاحِمُ
إذا زارَنِي أَغْشَى جُفُونَ رَقِيبِهِ ... وأَخْرَسَ عَنِّي ما تقولُ اللَّوائِمُ
وآذَنَ أنفاسِي ونَفْسِي بِنَشْرِهِ ... ورَيَّاهُ أنفاسُ الرِّياحِ النَّواسِمُ
وبَشَّرَنِي مِنْ قَبْلِهِ صَوْتُ حَلْيِهِ ... تُجاوِبُهُ فوقَ الغُصونِ الحمائِمُ
إلى مُلْتَقَى قَلْبَيْنِ ضَمَّ عَلَيْهِما ... جوانِحَهُ جُنْحٌ مِنَ الليلِ عاتِمُ
ومُعْتَنِقٍ كالجَفْنِ أطْبَقَ نائِمًا ... عَلَى ضَمِّ إنسانَيْنِ والدَّهْرُ نائِمُ
فَبِتْنا وقاضِي الوَصْلِ يَحْكُمُ في الهوى ... وغائِمُ قلبِي بالحكومةِ غارِمُ
أُمَصُّ مِنَ الكافورِ مِسْكًا وأجْتَنِي ... مِنَ الوَشْيِ رُمَّانًا زَهَتْهُ المَقَادِمُ

---

[1] ديوان ابن دراج: ١٥٨.

وَيُرْجِعُ رُوحَ النَّفْسِ ما أنا ناشِقٌ ... ويَجْبُرُ صَدْعَ القلبِ ما أنا لازِمُ

وأرْشُفُ من حَصْبَاءِ دُرِّ وجوهَرِ ... رحيقَ مُدَامٍ سُكْرُهُ بيَ دائِمُ

وفي كَبِدِي حَرٌّ مِنَ الشَّوْقِ لاعِجٌ ... وفي عَضُدِي غُصْنٌ من البانِ ناعِمُ

يُقِرُّ هَواهُ أنَّهُ لِيَ قاتِلٌ ... وقَلْبِي لَهُ مِنْ جَفْوَةِ الشَّوْقِ راحِمُ

أُجَنِّبُ أنفاسِي أزاهِرَ حُسْنِهِ ... لعِلْمِيَ أنَّ النَّوْرَ بالنَّارِ ساهِمُ

وأغْمِضُ لَحْظِي عَنْ جَنَى وَجَنَاتِهِ ... مَخافَةَ أنَّ السَّهْمَ للوَرْدِ حاطِمُ

وما مَصْرَعُ القتلى كَعَيْنَيْهِ مصارِعٌ ... ولا كَلْمُ الجرحى كَمُدْفَيْهِ كالِمُ

فإنْ أشْفِ وجدِي من تباريحِ ظَلْمِهِ ... بضَمِّي لَهُ أيْقَنْتُ أنِّيَ ظالِمُ

وإنْ أُحْيِ نفسِي فيهِ من مِيتَةِ الهَوى ... بلَثْمِي لَهُ لَمْ أعْدُ أنِّيَ آثِمُ

فكَيْفَ وقد غارَتْ به أنْجُمُ النَّوى ... وقُيِّدَ دُونَ الماءِ حَيْرانُ هائِمُ

مَتاعٌ من الدنيا أرانِي فِراقُهُ ... بعَيْنِ النُّهى والحِلْمِ أنِّيَ حالِمُ

وقد صَرَمَتْهُ حادِثاتٌ كأنَّها ... بيُمْناكَ يا مَنْصُورُ بِيضٌ صوارِمُ

يُصَرِّمُها أمثالَهُنَّ كتائِبٌ ... يُقَدِّمُها أشْباهُهُنَّ عَزائِمُ

أسِنَّتُها للمُهْتَدِينَ كواكِبٌ ... وأعلامُها للمُسْلِمِينَ مَعالِمُ

وآثارُها في الأرْضِ أشْلاءُ كافِرٍ ... وعاوٍ وفي جَوِّ السماءِ غمائِمُ

وفي كَيْدِ الطَّاغُوتِ منها صوارِعٌ ... وفي فِقَرِ الشَّيْطانِ منها قواصِمُ

بكلِّ نَجِيبِيٍّ إليكَ انْتِسابُهُ ... وإنْ أنْجَبَتْهُ تَغْلِبٌ والأراقِمُ

ومُخْتارِ عَمَّاكَ العَلِيَّةِ نِسْبَةً ... وإنْ سَفَرَتْ يَرْبُوعُ عنها ودارِمُ

وأنْعَلَهُمْ جَدْوَاكَ من كلِّ مَفْخَرٍ ... وإن فَخَرَتْ ذُهْلٌ بها واللَّهازِمُ

أُسُودٌ إذا لاقَوْا وطَيْرٌ إذا دُعُوا ... أيا مِنْهُمُ للمُعْتَدِينَ أراقِمُ

تُلَمَّظُ في الأيْسارِ مِنْهُمْ أساوِدٌ ... وتَهْتَزُّ في الأيْمانِ منهم أراقِمُ

ظِمَاءٌ، وما غَيْرُ الدماءِ مشارِبٌ ... لَهُنَّ ولا غَيْرُ القُلُوبِ مَطاعِمُ

غَرَسْتَ الفَلاَ منها غِياضًا أرُومُها ... حُماةُ الحِمى والصَّافِنَاتُ الصَّلادِمُ

إذا ما دَنَتْ مِنْ شِرْبِهَا أجنَتِ الرَّدى | وكانَ جَنَاهُنَّ الطُّلَى والجَماجِمُ
فَأَلْبَسَتْكَ يا مَنْصُورُ رَوْضَ حَدائِقٍ | تُلاعِبُ فيهِنَّ المُنى وتُنَادِمُ
يُضاحِكُ في أرْضِ الزُّمُرُّدِ شَمْسَهَا | دنانيرُ مِن ضَرْبِ الحَيَا ودَرَاهِمُ
وأَلْهَتْكَ عن لَيْلٍ كواكِبُهُ المَها | ومِن أبْرُجٍ أقمارُهُنَّ الكَرائِمُ
وما شَغَلَتْ يُمْنَاكَ عن بَذْلِ ما حَوَتْ | وإنْ غارَ بِهِنَّ النَّدى والمكارِمُ
لَخاصَمْنَ بيضَ الهِنْدِ فيكَ إلى العُلا | وحَقٌّ لِمَنْ في القُرْبِ منكَ يُخاصِمُ
فإنْ عَزَّها من صِدْقِ بأْسِكَ شاهِدٌ | فقد مَسَّها مِن عَدْلِ حُكْمِكَ حاكِمُ
بِيَوْمٍ إلى الهَيْجَا ويومٍ إلى النَّدى | وما هالَ مَقْسُومٌ، ولا جارَ قاسِمُ
ونُودِيتَ يَوْمَ الجُودِ للسِّلْمِ في العِدى | فَجُدْتَ بِهِ والمُرْهَفاتُ رَواغِمُ
حِذارًا عَلَى إلْفِ الهَوى غُرْبَةَ النَّوى | وما إلْفُها إلاَّ الوَغى والمَلاحِمُ
وعَوَّدْتَها طُعْمَ السِّباعِ فأشْفَقَتْ | بإغْبَابِهِ أنْ تَدَّعِيهِ البَهائِمُ
وكَلَّفْتَها رِزْقَ الذِّئابِ فأحْشَمَتْ | لِذِيبٍ عَوَى تحتَ الدُّجى وَهْوَ صائِمُ
ومَنَّيْتَها نَفْسَ ابْنِ شَنْجٍ فأسْمَحَتْ | مُسالِمَةً مِن بَعْدِهِ مَنْ تُسالِمُ
عَلَى أنَّ بَعْضَ العَفْوِ قَتْلٌ ومَغْنَمٌ | ما رَدَّ رِبْحَ المُلْكِ في الحَرْبِ حازِمُ
فإنْ قَتيلَ السَّيْفِ للذِّيبِ مَطْعَمٌ | وإنْ قَتيلَ العَفْوِ للمُلْكِ خادِمُ
فَيَا لِبُرُوقٍ لم يَزَلْنَ صَواعِقاً | عَلى الكُفْرِ غَيْثُ الأمْنِ منهُنَّ ساجِمُ
تُقَطِّعُ بالأمْسِ الرِّقابَ وَوُصِّلَتْ | بها اليَوْمَ أرْحامٌ لَهُمْ ومَحارِمُ
غَدَتْ وَهْيَ أعْراسٌ لَهُمْ وَعَرائِسٌ | وبالأمسِ مَوْتٌ فيهِمُ ومآتِمُ
بِعَقْدِ بِناءٍ أنتَ شِدْتَ بِناءَهُ | وليسَ لَهُ في الأرْضِ غيرَكَ هادِمُ
بِرَوْحَةِ أعْلاهُ وتَشْتَدُّ أُسُّهُ | وسَلْمُكَ أرْكانٌ لَهُ ودَعائِمُ
فَمَلَّكْتَ تاجَ المُلْكِ تاجَ مَليكَةٍ | لتاجَيْهِمَا تَعْنُو المُلوكُ الخَضارِمُ
وتَوَّجْتَها فَوْقَ الأكاليلِ والذُّرى | خَوَافِقَ تَغْشاها النُّسورُ القَشاعِمُ
وحَلَّيْتَها بَعْدَ الدَّمالِيجِ والبُرا | حُلِيًّا لآلِيهِ القَنا والصَّوارِمُ

وضمّختها من طيب ذكرك في الورى ... بأضعاف ما تُهدي إليها اللطائم

وتظمّت آفاق الفلا لرفاقها ... خيولاً حمت ما قلّدتها النواظم

مُنى كن فيها لابن شنج منيّة ... يغرغر منها زاهق الروح كاظم

مرجت عليه لجّ بحرين يلتقي ... على نفسه تيّاره المتلاطم

وغادرته ما بين طودين أطبقا ... حنوّاً تصادي نفسه وتصادم

وأسلمه الأشياع بوّاً بقفرة ... سراياك أظآر عليه روائم

فليس له من ناصر الدين ناصر ... وليس له من عاصم الملك عاصم

وقد صدرت عنه خيولك أيّفاً ... وأحشاؤه فيء لها ومغانم

أقاطيع ملء الأرض أصوات خيلها ... وأنعامها عمّا يكن تراجم

يناجي نفوساً حازهنّ غنائماً ... بأمنك قد حانت عليها المغارم

وأفعال خفض كنت تشكلها له ... برفعك قد أرفت عليها الجوازم

بغزوة ميمون النقيبة ثائر ... عزائمه في الناكثين هزائم

وكم طمست عينيه بسرّة مقدم ... تلألأ فيها مجدك المتقادم

تجلّلها جدّاك : عمرو وتبّع ... وأعقبها عمّاك : كعب وحاتم

ومن أغربت فيه أعاظم يعرب ... فمستصغر في أصغريه العظائم

مآثر لم يسبق إليهنّ سابق ... ولا رامها من قبل سعيك رائم

كسا العرب العرباء منهنّ مفخر ... تصلّب منه للوجوه الأعاجم

وشيّدت بها في الروم والقوط رفعة ... تسامي بها جند السها وتزاحم

وصرّت بها أقلام سيفك صرّة ... تصمّ لها الآذان بصرى وجاسم

فزوّدها الركبان شرقاً ومغرباً ... ووافت بها جمع الحجيج المواسم

وما لي لا أبلي بذكرك في الورى ... بلاء تهاداه القرون التواجم

وأطلعه شمساً على كل أمة ... يكذّب فيها عن سنا الشمس زاعم

فيحسدني فيك العراق وشامه ... وإيّاك في عبد شمس وهاشم

بُخِسْتُ إذَنْ سعْيِي إلَيْكَ وهِجْرَتي ... وما حَمَلَتْ مِنِّي إلَيْكَ المَنَاسِمُ

وبَيْنَ ضُلُوعِي بِضْعَ عَشْرَةَ مُهْجَةً ... ظِمَاءٌ إلى جَدْوَى يَدَيْكَ حَوَائِمُ

ثَلَلْنَ اللَّيالِي لَحْمَهَا ودِمَاءَهَا ... وطَعْمُ اللَّيَالِي عِنْدَهُنَّ عَلاقِمُ

قطعتُ بِهِنَّ اللَّيلَ واللَّيلُ جامِدٌ ... وخُضْتُ بِهِنَّ الآلَ والآلُ جاحِمُ

إذا مَلأَ الهَوْلُ المُمِيتُ صُدُورَهَا ... تُحَرِّكُ مِنْ ذِكْرَاكَ فِيهَا تَمَائِمُ

عَلَى شَدَنِيَّاتٍ تَطِيرُ بِرُكْبِهَا ... إلَيْكَ خُطُوبٌ في القُلُوبِ جَوَاثِمُ

فَكَمْ غَالَ مِنْ أجْسَامِهَا غَوْلُ قَفْرَةٍ ... وخَرَّمَ مِنْ أَسْبَابِهِنَّ المَخَارِمُ

وكَمْ عَجَزَتْ عَنَّا ذَوَاتُ قَوَائِمٍ ... فَعُجْنَا بِعُوجٍ مَا لَهُنَّ قَوَائِمُ

جَاحِيءُ غِرْبَانٍ تَطِيرُ لَنَا بِهَا ... عَلَى مِثْلِ أطْوَادِ القَبَائِلِ نَعَائِمُ

لهَا مِنْ أعَاصِيرِ الشَّمَالِ إذَا هَوَتْ ... خَوَافٍ ومِنْ عَصْفِ الجَنُوبِ قَوَادِمُ

يُحَاجِي بِهَا: مَا حَامِلٌ وَهْوَ رَاقِدٌ ؟ ... وما طَائِرٌ في جَوِّهِ وَهْوَ عَائِمُ ؟

سَرَتْ مِنْ عَصَا مُوسَى إلَيْهِ قَرَابَةٌ ... فَطَبٌّ بِفَلْقِ البَحْرِ والصَّخْرِ عَالِمُ

وشَاهَدَ لَقْمَ الحُوتِ يُونُسَ فاقْتَدَى ... فغَادٍ وسَارٍ وَهْوَ للسَّفْرِ لاقِمُ

أعُودُ بِقَرْعِ المَوْجِ في جَنَبَاتِهَا ... إلَيْكَ بِمَنَا أنْ يَقْرَعَ السِّنَّ نَادِمُ

وما عَبَرَتْ عَنْهُ جُسُومٌ نَوَاحِلٌ ... وما حَسَرَتْ عَنْهُ وجُوهٌ سَوَاهِمُ

وما كُتِبَتْ في وَاضِحَاتِ وُجُوهِنَا ... إلَيْكَ الدَّيَاجِي والرِّيَاحُ السَّمَائِمُ

فلا رَجَعَتْ عَنْكَ الأمَانِي حَسِيرَةً ... ولا نُزِعَتْ مِنَّا لَدَيْكَ التَّمَائِمُ

ولا خَتَمَتْ عَنْكَ اللَّيَالِي سَرِيرَةً ... ولا فَضَّتِ الأيَّامُ مَا أنْتَ خَاتِمُ

ولا نَظَمَ الأعْدَاءُ مَا أنْتَ نَاثِرٌ ... ولا نَثَرَ الأعْدَاءُ مَا أنْتَ نَاظِمُ

ولا عَدِمَ الإشْرَاكُ أنَّكَ ظَافِرٌ ... ولا عَدِمَ الإسْلامُ أنَّكَ سَالِمُ

قصيدة المتنبي[1]

عَلَى قَدْرِ أهلِ العَزْمِ تأتِي العَزائِمُ ... وتأتِي عَلَى قَدْرِ الكِرامِ المَكارِمُ

وتَعظُمُ في عَينِ الصَّغيرِ صِغارُها ... وتَصغُرُ في عَينِ العَظيمِ العَظائِمُ

يُكلِّفُ سَيفُ الدَّولةِ النّاسَ هَمَّهُ ... وقد عَجَزَتْ عنهُ الجُيوشُ الخَضارِمُ

ويطلُبُ عِندَ النّاسِ ما عِندَ نفسِهِ ... وذلكَ ما لا تدَّعِيهِ الضَّراغِمُ

يُفَدِّي أتَمُّ الطَّيرِ عُمراً سِلاحَهُ ... نُسورُ الفَلا أحداثُها والقَشاعِمُ

وما ضَرَّها خَلْقٌ بغيرِ مَخالِبٍ ... وقد خُلِقَتْ أسيافُهُ والقَوائِمُ

هلِ الحَدَثُ الحَمراءُ تَعرِفُ لَونَها ... وتَعلَمُ أيُّ السّاقِيَيْنِ الغَمائِمُ

سَقَتْها الغَمامُ الغُرُّ قَبلَ نُزولِهِ ... فلَمّا دَنا منها سَقَتْها الجَماجِمُ

بَناها فأعلَى والقَنا يَقرَعُ القَنا ... ومَوجُ المَنايا حَولَها مُتَلاطِمُ

وكانَ بها مِثلُ الجُنونِ فأصبَحَتْ ... ومِن جُثَثِ القَتلَى عَلَيها تَمائِمُ

طَريدةُ دَهرٍ ساقَها فرَدَدْتَها ... عَلَى الدِّينِ بالخَطِّيِّ والدَّهرُ راغِمُ

تُفِيتُ اللّيالِي كُلَّ شَيءٍ أخذتَهُ ... وهُنَّ لِما يأخُذنَ مِنكَ غَوارِمُ

إذا كانَ ما تَنويهِ فِعلاً مُضارِعاً ... مَضَى قَبلَ أنْ تُلقَى عَلَيهِ الجَوازِمُ

وكَيفَ تُرَجِّي الرُّومُ والرُّوسُ هَدْمَها ... وذا الطَّعنُ آساسٌ لها ودَعائِمُ

وقد حاكَمُوها والمَنايا حَواكِمٌ ... فما ماتَ مَظلومٌ ولا عاشَ ظالِمُ

أتَوْكَ يَجُرُّونَ الحَديدَ كأنّما ... سَرَوا بجِيادٍ ما لَهُنَّ قَوائِمُ

إذا بَرَقُوا لم تُعرَفِ البِيضُ مِنهُمُ ... ثِيابُهُمُ مِن مِثلِها والعَمائِمُ

خَميسٌ بشَرقِ الأرضِ والغَربِ زَحفُهُ ... وفي أُذُنِ الجَوزاءِ مِنهُ زَمازِمُ

تَجَمَّعَ فيهِ كُلُّ لِسْنٍ وأُمَّةٍ ... فما يُفهِمُ الحُدّاثَ إلّا التَّراجِمُ

فلِلّهِ وَقتٌ ذَوَّبَ الغِشَّ نارُهُ ... فلَم يَبقَ إلّا صارِمٌ أو ضُبارِمُ

تَقَطَّعَ ما لا يَقطَعُ البِيضَ والقَنا ... وفَرَّ مِنَ الفُرسانِ مَن لا يُصادِمُ

وقَفْتَ وما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ ... كأنّكَ في جَفنِ الرَّدَى وهْوَ نائِمُ

---

(1) الديوان: ٤٠١.

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة   ووجهك وضاح وثغرك باسم
تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى   إلى قول قوم أنت بالغيب عالم
ضممت جناحيهم على القلب ضمة   تموت الخوافي تحتها والقوادم
بضرب أتى الهامات والنصر غائب   وصار إلى اللبات والنصر قادم
حقرت الردينيات حتى طرحتها   وحتى كأن السيف للرمح شاتم
ومن طلب الفتح الجليل فإنما   مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم
نثرتهم فوق الأحيدب نثرة   كما نثرت فوق العروس الدراهم
تدوس بك الخيل الوكور على الذرى   وقد كثرت حول الوكور المطاعم
تظن فراخ الفتخ أنك زرتها   بأماتها وهي العتاق الصلادم
إذا زلقت مشيتها ببطونها   كما تتمشى في الصعيد الأراقم
أفي كل يوم ذا الدمستق مقدم   قفاه على الإقدام للوجه لائم
أينكر ريح الليث حتى يذوقه   وقد عرفت ريح الليوث البهائم
وقد فجعته بابنه وابن صهره   وبالصهر حملات الأمير الغواشم
مضى يشكر الأصحاب في فوته الظبا   لما شغلتها هامهم والمعاصم
ويفهم صوت المشرفية فيهم   على أن أصوات السيوف أعاجم
يسر بما أعطاك لا عن جهالة   ولكن مغنوما نجا منك غانم
ولست مليكا هازما لنظيره   ولكنك التوحيد للشرك هازم
تشرف عدنان به لا ربيعة   وتفتخر الدنيا به لا العواصم
لك الحمد في الدر الذي لي لفظه   فإنك معطيه وإني ناظم
وإني لتعدو بي عطاياك في الوغى   فلا أنا مذموم ولا أنت نادم
على كل طيار إليها برجله   إذا وقعت في مسمعيه الغماغم
ألا أيها السيف الذي ليس مغمدا   ولا فيه مرتاب ولا منه عاصم
هنيئا لضرب الهام والمجد والعلى   وراجيك والإسلام أنك سالم
ولم لا يقي الرحمن حديك ما وقى   وتفليقه هام العدى بك دائم

ترجمة ابن دراج

٣٤٧ - ٤٢١هـ / ٩٥٨ - ١٠٣٠م

«كان مولد ابن دراج في شهر المحرم من سنة ٣٤٧هـ (مارس سنة ٩٥٨م) على ما يذكر ابن بشكوال؛ ولسنا نعرف شيئاً عن طفولة ابن دراج ولا عن صباه ولا الأساتذة الذين أخذ عنهم، إذ إن أول ما احتفظت لنا به الكتب التي ترجمت له يبدأ بصلته بالمنصور ابن أبي عامر»[1]

«أما أسرة ابن دراج فكانت بشهادة كثيرين ممن ترجموا له أسرة نبيلة مرموقة الشأن، حتى إن بلدة قسطلة كانت معروفة في كتب الجغرافيين والمؤرخين الأندلسيين باسم قسطلة دراج.

ويقول ابن سعيد إن دراجاً جد الشاعر الأعلى وبنيه تداولوا على رياستها.

وقد كان بنو دراج ينتمون إلى قبيلة صنهاجة البربرية، ويبدو أن دخول هؤلاء إلى الأندلس كان يرجع إلى الوقت الذي افتتح فيه طارق بن زياد هذه البلاد في سنة ٩٢ (٧١١م) فابن حزم الذي يرجع إليه فضل إيراد نص عظيم القيمة عن أصل ابن دراج يشير إلى منازل الصنهاجيين في الأندلس فيخص بالذكر منهم بني الغلظ (كذا ولعلها الغليظ)، وبني عبد الوهاب بأشبونة، وهم من ولد ميمون بن أبي جميل ابن أخت طارق بن زياد، ثم بني دراج الذين كان إليهم انتماء شاعرنا القسطلي»[2]

---

(١) مقدمة الديوان: ٣٢.

(٢) نفسه: ٢٣.

في رحاب الدراسة النصية

عارض ابن دراج المتنبي بثلاث قصائد مطالعها[1]:

لعل سنا البرق الذي أنا شائم

يهيم من الدنيا بمن أنا هائم

وقد عارض بها قصيدة المتنبي التي مطلعها[2]:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

كما عارض بقصيدته التي مطلعها[3]:

لك الله بالنصر العزيز كفيل

أجَدٌّ مقامٌ أم أجَدَّ رحيل

ومطلع قصيدة المتنبي[4]:

لياليَّ بعد الظاعنين شكول

طوال وليل العاشقين طويل

وله أخرى يستهلها بقوله[5]:

بشراك من طول الترحل والسرى

صبحٌ بِرَوْح السَّفْرِ لاح فأسفرا

---

(١) ديوان ابن دراج: ١٥٨.

(٢) ديوان المتنبي: ٤٠١.

(٣) ديوان ابن دراج: ٣.

(٤) ديوان المتنبي: ٣٦٩.

(٥) ديوان ابن دراج: ١٢٤.

وهي معارضة لقول المتنبي[1]:

بـادٍ هـواكَ صـبرتَ أم لم تـصبرا
ويُكـاكَ إن لم يجـرِ دمعكَ أو جرى

كما أن له معارضة أخرى مستهلها[2]:

عمـرت بطـول بقائـك الأعمـار
وجـــــرت برفعة قـدرك الأقدار

ويعارض فيها قول المتنبي[3]:

سِـرْ حَـلَّ حيـــث تَحُلُّهُ النُّـوار
وأراد فيـــك مـرادك الأقـــدار

وسوف نخص بالدرس الآن المعارضة الأولى.

لعـل سـنا الـبرق الـذي أنـا شـائم   يهـيم مـن الدنـيا بمـن أنـا هـائم

وهـي التي يتوجه فيها بالمدح إلى منذر بن يحيى التجيبي حين وصل بنت ابـن فرذلند إلى زوجها ابن راى مند. وكان المنذر له من المنزلة ما دعا العديد إلى مدحه وإطرائه فقد نعته ابن سعيد بقوله: «وكان جليل القدر ممدّحاً»[4]

كـذلك صـاحب أعمـال الأعـلام لسان الدين بن الخطيب بقوله: «كان كـريماً وهـب لقصاده مالاً عظيماً فوفدوا عليه وعمرت بذلك حضرته سرقسطة فحسنت أيامه وهتف المداح بذكره»[5]

---

(1) ديوان المتنبي: ٥٦٤.

(2) ديوان ابن درّاج:١٥١. وقد تعرض لها د. علي الغريب بالدراسة الفنية في كتابه المعارضات في الشعر الأندلسي: ١٣٤.

(3) ديوان المتنبي: ٢٨٤.

(4) المغرب: ٢/ ٤٣٥.

(5) لسان الدين بن الخطيب. أعمال الأعلام، ليفي بروفنسال، دار المكشوف- بيروت، ١٩٥٦م: ٢٢٦.

ونقل ابن بسام في ذخيرته عن ابن حيان «وكان فارساً نبق الفروسية بهيّ الشارة، مليح التقلب على الدابة، سخياً كريماً خارجاً عن حد الجهل»[1]

وذكره ابن عذاري «وكان لأول ولايته قد ساس عظماء الإفرنج فحفظت أطرافه إلى أن مضى بسبيله والثغر مسدود لا ثغرة فيه وبلغ من استمالته طوائف النصرانية أن جرى بين يديه وبحضرته عقد مصاهرة بعضهم فقذفته الألسنة لسعيه في نظم سلك النصارى، وقد قيل إن رأى منذر كان في ذلك أحصف ممن قدح فيه لنظرة في صلاح وقته وعلمه بانصداع عصا أهل كلمته فآثر من الموادعة ما ستر به العورة وسدها بيسير الكلفة واختدع به عظيم الجلالة ريمندة وشانجة المحدثين أنفسهما يومئذ بمناهضة أهل الأندلس فألهاهما عن الحرب. وحبب إليهما الدعة وأغنم أهل الثغر في ذلك الوقت عاجل السلامة واستظهروا به على العمارة فحيوا وعاشوا في نعمة ضافية وعيشة راضية إلى أن ألوت بمنذر المنية وقد اعترف الناس برأيه وأقروا بسياسته ولم يأت بعده من يسد مسده ولم ينفع الله الطاغيتين بعده بالذي كانا عقداه بحضرة منذر إذ أعجل عنه شانجة وأثيره ريمنده وابنه بعده فشتت الله شمل الطاغية يومئذ وكفى المسلمين شرهم برحمته واشتمل منذر على قواد تلك الثغور واستوثقت له الأمور»[2]

ولعل غرض المدح من أبرز الأغراض الشعرية لدى ابن دراج على كثرة من وفد عليهم وتوالوا الحكم في زمنه لكنه لم يكن يرى بأساً في مدحهم حتى ولو كان هناك خلاف بين ممدوح وآخر «فكل قائم بالأمر إنما هو مبعوث العناية الإلهية في تلك اللحظة»[3]

---

(1) الذخيرة: ق١/ م١/ ص١٨٠.

(2) البيان المغرب: ٣/ ١٧٦، ١٧٧.

(3) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٢٤٢

وهـذه المعارضة في مدح منذر التجيبي مقابلة لمدح المتنبي سيف الدولة - ونحـن بغنـى عـن تعريفه- وذكره لبناء ثغر الحدث «وكان أهلها قد سلموها إلى الدمـستق بالأمان سنة سبع وثلاثين وثلاث مئة فنزلها سيف الدولة يوم الأربعاء ثـامن عـشر جمادى الأخرى سنة ثلاث وأربعين وبدأ من يومه فوضع الأساس وحفـر أوله بيده فلما كان يوم الجمعة نازله ابن الفقّاس الدمستق في نحو خمسين ألف فـارس وراجـل ووقـع القتـال يـوم الاثنين سلخ جمادى الأخرى من أول الـنهار إلى العـصر فحمـل عليه سيف الدولة بنفسه في نحو خمس مئة من غلمانه فظفـر به وقتل ثلاثة آلاف من رجاله وأسر خلقاً كثيراً فقتل بعضهـم وأقام حتى بنـى الحدث ووضع بيده آخر شرفة منها في يوم الثلاثاء لثلاث عشرة ليلة خلت من رجب فقال يمدحه وأنشده إياها في ذلك اليوم في الحدث»[1]

هيكل القصيدة:

ومعارضـة ابـن دراج تطول حتى تصل مائة وعشرة من الأبيات يبدؤها بالتوسـل إلى محبوبـته ويجعـل من الطبيعة حوله بكل مفرداتها شريك هذه الحالة مـن الـشجن واللوعة، بل إنه يجعل الطبيعة تستقي سحرها وخلابتها من أضواء جمال محبوبته، ويتمنى ذلك اللقاء الذي قد يكون حدث بالفعل في الزمن الماضي أو إنـه يـنظمه في عقد أمانيه، ولعل من هذه الأبيات الثلاثين الأول نكتشف أن حلمـه نهـاه عـن التمـتع بهذا اللقاء مع ما فيه من لذة الوصال العارمة. وجعل قطـع هـذا الوصـال بسبب خـروجه مع المنصور للقاء أعدائه، وقد أحسن ابن دراج الـتخلص مـن المقطع الأول الذي طال متناسباً مع طول القصـيدة فجعل هـذا الوصـال مقطـوعاً بأحداث جسيمة، وقد صرمته حادثات كأنها (بيمناك يا

---

(1) ديوان المتنبي: ٤٠١.

منصور بيض صوارم) ثم هو يمتدح منذرا ويذكر آثاره بأعدائه التي شملت الأرض والجو، ثم يمتدحه بطيب النسب والعرق ويمتدح أنسابه أيضاً كما يمتدحه بالهمة والعزيمة التي تلهيه عن الركون للحياة الناعمة بما فيها من رغد ولهو لكنه صرف أيامه لقسمة عادلة، بين خوض المعارك وإكرام الناس والعفو عن المسيء، ثم يعرج على حربه وشدّه على (ابن شنج) وغلبته عليه ومدح جدوده وذكر أمجادهم، ويذكر هذه المنزلة العالية التي تسنّمها بحربه لـ (ابن شنج) ثم يوجب ابن دراج على نفسه أن ينشر هذه الأمجاد ويجعلها مجد أهل العرب أجمعهم، ثم يذكر رحلته إليه ويصف النياق والسفينة وما عاناه الرحلة من أجل الوصول إليه ثم يختم القصيدة بتسعة أبيات من الدعاء للممدوح.

وإذا كانت قصيدة المتنبي بلغت واحداً وخمسين بيتاً فإنها خلت من المقدمة الغزلية؛ وذلك ليبرز عظم الحدث وأهميته بحيث لا يسبقه سابق، ولا يتقدمه متقدم، فبناء قلعة الحدث ومنازلة الدمستق دونها وغلبته حدث عظيم يستأهل الابتداء به ولا يجوز تأخيره حتى ولو خالف بذلك نهج القصيدة القديم.

أما ابن دراج فلم يضطره الأمر إلى اتباع النهج نفسه فسار على العادة وبدأ بالمطلع الغزلي الذي نلمح فيه آثار الحداثة، فإذا كان ابن دراج انتهج الاتجاه المحدث المجدد فإننا نجد ذلك في مظاهر الطبيعة بألوانها المتعددة التي تشاركه لحظاته وفي وصفه لرحلة السفينة التي هي أثر التجديد والملائمة لبيئة الأندلس، وفي البعد عن وصف النياق وملامح البداوة.

البناء التصويري:

تأثر ابن دراج في المقدمة الغزلية ببعض صور المتنبي عن الحرب ونقلها إلى حديث الطبيعة والغزل انظر له قائلاً:

ومبِضٌ تشبُّ الريحَ والرعد نارَه

كما شب نيران المجوس الزمازم

وانظر إلى قول المتنبي:

خميس بشرق الأرض والغرب زحفُهُ

وفي أذن الجوزاء منه زمازم

فابن دراج يجعل من ظواهر الطبيعة موقداً لذكرى الحبيب كما يزيد تراطن المجوس نارهم اشتعالاً، وصورة الجلبة وتداخل الأصوات بشكل غير مفهوم ولا واضح صورة مأخوذة من وصف المتنبي لساحة النزال وما فيها من تداخل أصوات السيوف والمقاتلين حتى تصل وسط السماء، مما يوحي بكثرة العدو والعتاد وشدة القتال، كذلك تآزرت مفردات الطبيعة لإشعال الذكريات وتداخلها حتى بلغت مبلغها من وجدانه وفكره.

ونلمس هنا إجادة ابن دراج في اختيار ما يناسبه من صور المتنبي وحسن توظيف ذلك لإبراز معانيه فتستمد جمالها من جماله رقوتها من قوته، ويكشف هذا عن مدى الإعجاب الذي ترجمته قبساته لصور المتنبي أو إضماءاته حولها.

صورة أخرى تضمنتها مقدمة ابن دراج وتأثر فيها بالمتنبي، يقول ابن دراج:

ومعتنقٌ كالجفن أطبق نائماً

على همٍّ إنسانين والدهر نائم

وقد تناص في هذه الصورة مع قول المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف

كأنك في جفن الردى وهو نائم

وما أراده ابن دراج من صورة المتنبي هو الغفلة في ظل جفون أطبقها النوم، فلو أن الردى أفاق من نومه لأصاب سيف الدولة. ولو أن الدهر أفاق من نومه لفرق بين الحبيبين، لكن ما احتاجه ابن دراج هو تصوير تلك الحالة شديدة التلاصق كالجفنين المنطبقين، فنتخيل معه ذلك العناق الجميل بين المحبين في غفوة من الدهر، وهي ما أراده المتنبي من الموت الذي أغلق أجفانه على سيف الدولة وراح في سبات عميق فهي صورة تظهر مدى الخطر الذي تلاصق مع سيف الدولة

إن ابن دراج وجد في هذه الصورة ضالته المنشودة حينما أراد أن يصور قرب الحبيبين ساعة وصال في غفلة الزمان عنهما، فجاءت الصورة على درجة رائعة من الوصف والتعبير.

أما الصورة الثالثة في مقدمة ابن دراج فهي:

فبتنا وقاضي الوصل يحكم في الهوى

وغانم قلبي بالحكومة غارم

وقد تناص فيها مع قول المتنبي:

تفيت الليالي كل شيء أخذته

وهنَّ لما يأخذن منك غوارم

هذه الصورة لابن دراج متممة لصورة لقاء الحبيبين فهو يرى أنه مهما غنم من هذا اللقاء فهو خاسر بساعة الفراق، أو بما تمنع المحبوبة عنه، أو بما لا يجعله يشعر بالربح الكامل مهما استمتع فهو لا يشعر بالشبع وهذا دليل شدة

حبه وتعلقه فهذه المشاعر لا اكتفاء لها فما زال عليه دين لابد من قضائه لمحبوبه، وابن دراج عندما نقل هذا المعنى وجده مهيأ عند المتنبي حينما جعل الدهر غارماً له ولابد أن يقضي دينه لأن الدهر مهما أخذ من سيف الدولة فهو غارم وعليه دين لابد من قضائه فسيف الدولة أقوى من الليالي وصروفها.

وهذه الصورة من الصور الذهنية التي تعتمد العقل وتتكئ عليه، ومع ذلك نقلها ابن دراج إلى الغزل بشكل بسيط مقبول دلَّ على مهارة وقدرة على الاستفادة كبيرة.

وقد آثرت أن أفصل تأثر ابن دراج بالمتنبي في المقطع الأول عن سائر المعارضة لأبرز مدى إجادته في نقل معاني الحرب وصورها إلى الغزل، ثم لنا أن نتابع هذا التأثر مشيرين إلى مواطن الإجادة فيه والتقصير عنه، فالمتأمل لهذه المعارضة يلمس تأثر ابن دراج واضحاً جلياً على طول المعارضة: ولا غرو فشاعرنا يعد متنبي الأندلس. ولنبدأ بأول بيت ينتقل فيه من المقدمة الغزلية إلى الغرض الأساسي وهو مدح منذر وذكر مآثره، وهنا تعد البداية هي بداية المتنبي نفسها، وكأنه استهل الغرض الرئيس بما استهل به المتنبي قصيدته وغرضها الرئيسي هو مدح سيف الدولة، ولننظر في بيتي ابن دراج:

وقد صرمته حادثات كأنها

يمناك يا منصور بيض صوارم

يسفرُّها أمثالهن كتائب

يقدمها أشباههن عزائم

ويقول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

والمعنى أن كلاً على ما يكون عليه وما يليق به، وكل ما يتحقق من انتصارات وإنجازات ومكارم هي في مقامها رفيعة رفعة صانعها وكل ما يواجه من قوة لابد أن ترقى إلى مقامه وقوته.

وننتقل بين صور ابن دراج التي برز فيها تأثره بفكر المتنبي وأسلوبه، فنجد ابن دراج يصف فرسان منذر:

غرست الفلا منها غياضاً أرومها

حماة الحمى والصافنات الصلادم؟

ونقرأ للمتنبي:

تظن فراخ الفتخ أنك زرتها

بأماتها وهي العتاق الصلادم؟

وابن دراج يصور فرسان الممدوح ويمتدحهم بأصالة النسب وأنهم المدافعون الزائدون عن الحمى بخيول قوية صلبة شديدة وكأنهم غُرسوا في الصحراء لأعدائهم، وهي صورة معبرة عن مدى تمسكهم بأرضهم واستبسالهم من أجلها.

وإذا كانت فرسان ابن دراج وخيوله ملأت الصحراء كما يملأ الزرع الأرض وتتمكن جذوره منها، فخيول المتنبي تلاحق الأعداء حتى في أعالي الجبال وتصعد إليهم لما لها من قوة ومتانة هيكل، حتى تظن فراخ النسور أنها أماتها وقد عادت إليها وتنتظر ما تجلبه لها أو تقدمه من طعام.

واستعارة صورة الصافنات الصلادم جاء بها المتنبي أقوى؛ بحيث جعلها لا تكتفي بالتصدي للأعداء على الأراضي المنبسطة، إنما صعدت إليهم ولحقت بهم في ذرا الجبال ووكور النسور والجوارح من الطيور، وهو تصوير أقوى مما جاء به ابن دراج وإن كان تصويره ملائماً لبيئته الأندلسية التي تفرض رقتها وبساطتها على أبنائها.

صورة أخرى لابن دراج:

إذا ما دنت من شربها أجنت الردى

وكـان جـناهن الطُّلـي والجمـاجم

ونراه تناص فيها مع قول المتنبي:

سـقتها الغمـام الغُرُّ قـبـل نـزوله

فلمـا دنـا مـنها سـقتها الجمـاجم

وما زال وصف ابن دراج لخيول المنصور منذر بن يحيى التجيبي مستمراً وإن جعل جني هذه الخيول بعد غرسها في الأرض مناسباً لذلك، فإنا نراه وقد جانبه التوفيق حينما جعل الجني هذا للشرب في هذا البيت وكان أولى به أن يجعل السقاية للجماجم بدلاً من الغمام وهو مناسب للمعنى، فالمتنبي يصور القلعة في حالين متقابلين قبل نزول سيف الدولة بها كانت الغمام تسقيها ماءً عذباً صافياً بما في ذلك من إيحاءات السلام والرغد، ولما نزلها سقتها جماجم الفرسان دماءً بما في ذلك من إيحاءات الهول والبشاعة؛ لكن ابن دراج حينما أراد أن يصور فعل الخيول بأعدائها وقربها من مواطن الشرب لتنهل الماء صافياً وجدت الموت أمامها فجنته جماجم وطلى، وهي صورة وإن أراد بها نقل الفكرتين المتقابلتين ليظهر قوة هذه الخيول ومدى نوالها من الأعداء، فإنها لم تصل بنا إلى الإجادة التي حققتها صورة المتنبي.

وتلح الطبيعة الأندلسية على شاعرنا فلا يجد بدأً من وصفها في ثنايا الغرض الرئيس ثم هو يجعل عظم المهمة التي أوكلت للممدوح أنسته وصرفته عن التمتع بخلابة المنظر وحسن المشهد ولذة الانصراف إلى صنوف الجمال، فيأخذ صورة الدراهم المنثورة على العروس والتي صور بها المتنبي جثث الأعداء وهي ملقاة متفرقة على جبل الأحيدب. يقول المتنبي:

نثـرتهم فـــوق الأحـيدب كلُّـه

كمـا نُثـرت فوق العروس الدراهـم

فيأخذ هذا ابن دراج.

فأنستك يا منصــور روض حدائـق

تلاعــب فـيهــن المنـى وتــنادم

يـضاحك في أرض الزمـرد شمسها

دنانير من ضـرب الحيا ودراهــم

وكمـا نـرى فـابن دراج نقـل صـورة الـدراهم المنثورة على الأرض إلى صـورة خلابـة جميلة فهي تضاحك الشمس مما أضفى على الصورة لون الذهب بـبريقه الـذي يُـشعر بالـبهجة والحياة، وما نقل ابن دراج صورة أجساد القتلى المنـثورة كالدنانير التي تنثر فوق العروس لتفرقها وكثرتها، إنما جاء بالدنانير التي هـي ضـحكات الـشمس المنثورة على وجه الأرض لمناسبة جمالها حينما تنعكس الأشعة عليها فتزيدها بريقاً فكأنما هي مداعبة الشمس وتضاحكها، وهي صورة حسية رائعـة تغنـى باللـون والحـركة والـصوت استطاع بها أن يظهر قوة عزيمة المنـصور بحيث لم تلهه هذه المناظر وحسنها ولم تصرفه عما عزم عليه من ملاقاة أعدائه.

موضـع آخـر لشاعرنا يـصور فيه سـيوف الممدوح وقد تكلفت بتوفير الطعـام للـيوث حتـى أشفقت بأن تطالبها البهائم بذلك لكثرة ما عودتها عليه، يقول المتنبي:

أينكـر ريـح اللـيث حتـى يذوقــه

وقـد عـرفت ريـح اللـيوث البهائم

وحديث المتنبي هنا يحمل استنكاراً على الدمستق وتحقيراً له بحيث صوره أحقر شأناً من البهائم التي تعرف رائحة السباع وهو لا يعرفها حتى يذوق وبالها، فكيف له أن يتعرض لها والمقصود هنا بالليوث سيف الدولة ورجاله

وهذا ابن دراج يذكر سيوف الممدوح:

وعودتها طعم السباع فأشفقت

بإغبابه أن تدعيه البهائم

واضح أن الصورتين متشاكلتان لفظاً لا معنى.

وفي موضع آخر من المعارضة يقول ابن دراج.

بعَقْد بناءٍ أنت شيدت بناءه

وليس له في الأرض غيرك هادم

فرجة أعلاه وتُشَيِّدُ أُسُّهُ

وسَلَّمْتَ أركان له ودعائم

ويقول المتنبي:

وكيف تُرَجَّى الروم والروس هدمها

وذا الطعن أساس لها ودعائم

ولا يخفى بالقراءة الأولى للأبيات التأثر شكلاً ومضموناً.

فهناك بناء شيد، وهناك أركان ودعائم وأسس لا يجرؤ أحد على هدمها أو تقويضها، هذا هو المضمون الأساسي. أما فيما وظّفه كل من الشاعرين فإننا نجد البناء عند ابن دراج هو تلك المصاهرة التي عقدت بين أميري برشلونة وقشتالة والتي كان المنذر أركانها ودعائمها، فليس هناك من يحاول هدم ما بناه ودعمه فهو الذي عمل على هذه المصاهرة وشهد عليها.

كما نجد البناء عند المتنبي هو قلعة الحدث التي كان سيف الدولة أساسها ودعاستها، فلا رجاء للروم أو للروس في هدمها فتأسيس سيف الدولة لها قطع عليهم رجاء هدمها.

فالبناءان إنما من أجل إقرار الأمن والشعور بالسلام والبناءان قويان هُيّا لهما من يدعمهما ويثبت أركانهما، وهما في أمان من أن تطولهما أو تمتد إليهما يد العبث، ولكني أرى مع هذا أن المتنبي أقدر على عرض الفكرة في أوجز هيئة.

ونحن نغوص في معارضة ابن دراج نلتقط أصدافها التي تتفتح عن درر براعته في فن المعارضة التي جعل منها شاهد قدراته وإبداعاته، فهذه تيجان العروس تكللها النسور القشاعم.

وتوّجتها فوق الأكاليل والذُّرى

خوافق تغشاها النسور القشاعم

يقول المتنبي:

يُفَدِّي أتمُّ الطير عمراً سلاحَهُ

نسورُ الفلا أحداثها والقشاعم

وإذا كان ابن دراج خرج في هذا التصوير عما رمى إليه المتنبي، فقد استعار النسور القشاعم لفظاً ليعبر عن علو مكانة العروس وأنها في ذراها تكللها النسور الكبيرة كما تكلل هذه النسور قمم الجبال الشواهق والمقصد أن هذه العروس حولها من الرجال والفرسان من بهم تكون في أمن لا يفكر أحد في الاعتداء عليها.

أما نسور المتنبي أحداثها والقشاعم يدينون بالفضل إلى سلاح سيف الدولة ويفتدونه بأنفسهم إذ وفّر عليهم مشقة طلب الرزق فهو يطعم صغيرها وكبيرها.

وفي صورة أخرى يمدح بها المنصور منذر بن يحيى.

ومَنْ أعْرَبَت فيه أعاظم يَعْرُبٍ
فمستصغر في أصغريه العظائم

ويقول المتنبي:

وتعظم في عين الصغير صغارها
وتصغر في عين العظيم العظائم

وابن دراج يؤصِّل لعروبة المنصور منذر، ومن كان أجداده أعاظم العرب فحقيق به أن يستصغر العظائم؛ لتعوده ذلك، فمواجهتها وخوضها والعمل من أجل إنجازها معتاد مألوف، وهذا ما أقرّه المتنبي لسيف الدولة، فلعظمته في مواجهة العظائم فهو يراها صغيرة، وكل عظيمة هينة عليه، فلا يستعظم الأمور إلا كل صغير، وكما هو متضح فقد نقل ابن دراج في مدحته المعنى نفسه الذي امتدح به المتنبي سيف الدولة.

وهذا البيت الذي أتحفنا به المتنبي بهذه الصياغة التقريرية القوية المركبة هو من أعظم الأبيات التي من الطبيعي أن يتأثر بها الشعراء، ولا أتصور أنه يمكن أن تخلو معارضة ابن دراج من التأثر به، وبخاصة وأن هذا البيت من أعظم الأبيات انتشاراً وذيوعاً على الألسن، ومن أروع أبيات القصيدة والذي يعد دُرَّةَ حِكَم المتنبي.

ولقد حاول ابن دراج في هذا الوصف أن يدنو من مستوى البنية التركيبية القوية السلسة لكن أغلب ظني أنه لم يستطع الوصول إلى هذه الدرجة الفائقة، وآخذ على ابن دراج استخدام لفظة (أصغريه) فلا أراه أتى بها إلا تكلُّفاً لضرورة الوزن، ولا أرى فيها إضافة، بينما استعان المتنبي بكلمة (عين) وهي أليق في هذا المقام، فالإنسان يقيِّم الأشياء بالنظر والتأمل فهذا أفضل وأنسب من تقييمها باليد، فالأمور تصغر في عين الإنسان لا في يده.

ويستمر مشهد الإعجاب بصور المتنبي فيجري هذا على لسان ابن دراج قائلاً:

كسا العرب العرباء منهن مفخر

تُصَلِّب منـــه للوجـوه الأعاجم

وهو من قول المتنبي:

تـــشرُّف عـــدنان بـــه لا ربـــيعة

وتفتخـر الدنـيا بـه لا العواصـم

إن مآثـر الممـدوح كسـت العـرب فخراً ودعت إلى انبهار الأعاجم لحد التـصليب علـى الوجوه والصدور وهي حركة تعبر عند النصارى عن الإجلال وشـدة الإعجاب، إن عظمة مآثر الممدوح دعت العرب والعجم إلى الفخر بها، وهـذا المعنـى مأخـوذ مـن معنـى بـيت المتنبي السالف حيث جعل سيف الدولة مفخرة عدنان كلهم لا ربيعة وحدهم، وزاد على ذلك بأن الفخر لا يقصر على العرب إنما هو مدعاة لفخر الدنيا دون تحديد عاصمة أو جنس بعينه.

وإذا كـان ابن دراج أخذ المعنى وعبر من خلال صياغة مختلفة فإنه أجاد وأبـدع فـيها وإن لم يفعـل مـثلما فعـل المتنبي من إثبات الحكم للأعمّ ونفيه عن الأخـص، ولكـني أرى أن ابـن دراج في تـصويره أتـى بـصورة طـريفة فأجـاد وأدهش.

وما زال الطريق أمامنا طويلاً وعلينا أن نتحلى بطول النفس؛ فالمعارضة التي تبلغ مائة وعشرة أبيات تستحق أن نفرد لها حظاً وفيراً من العناية ونأمل أن نقارب الصورة المثلى للاعتناء بها.

ونقـف الآن عـند صـورة مـن تلـك الصور التي تزخر بها معارضة ابن دراج ويظهـر فـيها ذلـك الأثر الواضـح القوي لخيال المتنبي. فابن دراج يصف النياق التي قطعت الفيافي وصولاً إلى الممدوح بقوله:

إذا ملأ الهول المميت صدورها

تُحَرِّكُ من ذكراك فيها تمائم

ولننظر في تصوير المتنبي لقلعة الحدث بعد الحرب:

وكان بها مثلُ الجنون فأصبحت

ومن جثث القتلى عليها تمائم

وإذا كان سيف الدولة قد أخمد الفتنة في هذه القلعة بتعليقه جثث القتلى عليها كالتمائم التي تعلق على صدر المجنون فتسكن هياجه وتهدئ اضطرابه، فقد جعل ابن دراج ذكر اسم الممدوح كالتمائم التي تهدئ نفوس الإبل التي لاقت في رحلتها الأهوال المميتة فملأت صدرها خوفاً وقلقاً واضطراباً لكنها الآن هادئة لما تنتظره من كرم وأمان بوصولها إلى الممدوح. وقد أجاد شاعرنا إجادة كبيرة ظهرت فيها براعته الفنية وقدرته الخيالية، ففي الصورة يظهر أثر الممدوح وقوة فعله كما صنع المتنبي مع ممدوحه تماماً.

وهذا بيت آخر يشهد هذا الأثر ومدى الإعجاب والقدرة الفنية في الوقت نفسه، يقول ابن دراج:

وكم عجزت عنّا ذوات قوائم

فعجنا بعُوجٍ مالهنّ قوائم

ويقول المتنبي:

أتوكَ يجرُّون الحديد كأنما

سَرَوْا بجيادٍ مالهُنَّ قوائم

وإضافة إلى اقتباس التركيب نفسه:

(ما لهن قوائم)

للتعبير عن ما حَلّ بالنياق من تعب وإرهاق حتى أبدلوها بالسفن التي لا قوائم لها فالرحلة مضنية شاقة استخدم فيها أكثر من وسيلة، فإن المعنى عند المتنبي يدل على تعب الخيول لكثرة ما غطاها من العُدد الحربية حتى بدت ولا قوائم لها ولكن جياد سيف الدولة أشد تحمُّلاً من نياق ابن دراج التي لم تستطع مواصلة المسير وإن أجد هذا تفسيراً قد يكون لصالح ابن دراج، فنقول إن شاعرنا أراد تضخيم معاناته وما لاقاه في سبيل الوصول إلى ممدوحه، والغرض من ذلك واضح معلوم. وقد استخدم من الألفاظ ما يناسب المقام فذكر العوج للسفينة مثلما ذكر المتنبي السير للجياد كما استخدم ابن دراج التركيب نفسه على المستوى النحوي في الشطر الثاني.

الفعل الماضي	+	الجار والمجرور
فعجنا		بعوج
سروا		بجياد

كذلك تحمل الصورة كناية رائعة استطاع ابن دراج أن يستفيد منها فأجاد وأثبت قدرة فنية لا تقل عن قدرة المتنبي.

وله في استكمال وصف السفن التي تحمله إلى ممدوحه يقول ابن دراج:

جآجئ غربان تطير لنا بها
على مثل أطواد الفيافي نعائم

لها من أعاصير الشمال إذا هَوَتْ
خَوَافٍ ومن عصف الجنوب قوادم

وهذه الصورة متناصة مع قول المتنبي:

ضممت جناحيهم على القلب ضمةً
تموت الخوافي تحتها والقوادم

وإذا كان المتنبي استعار الجناحين وما فيهما من أنواع الريش الخوافي والقوادم معبراً بهما عن ميمنة الجيش وميسرته ومن هم في المقدمة ومن هم في المؤخرة فإنه بذلك يصور قوة سيف الدولة الذي استطاع غلبتهم وإهلاكهم جميعاً، وكذلك استخدم ابن دراج الخوافي والقوادم مصوراً بها سرعة طائر النعام وأن خوافيها أيضاً قوية عاصفة عصف رياح الجنوب، وأن هذه النعام ما هي إلا تعبير عن سرعة سير السفينة وكأنها تطير بصدور غربان أو أنها طائر النعام الذي يسير بسرعة في الصحراء ويعلو ويهبط بين رمالها، وقد شبهها بالغربان ذات الصدور المحدودبة لأنها تشق البحر شقاً كما تشق الغربان بصدورها الهواء أو النعام الذي يعلو ويهبط كذلك السفينة بين أمواج البحر وفي ذلك ما يصور المعاناة والتعرض للأخطار.

إن وعورة الرحلة في الصحراء ثم البحر وما حفَّ بها من مخاطر صورت ما في نفسه من خوف المجهول الذي ينتظره فهل سيجد ما يكافئ هذا من جود وعطاء؟

لكن لنا تحفظ على استعارة الغربان للتعبير عن سرعة السفينة، فطائر الغراب من الطيور التي تتشاءم منها العرب وأراها لا تصلح لمقام المدح.

ولنا وقفة أخرى عند صور ابن دراج:

ولا عـدم الإشـراك أنـك ظافـر

ولا عـدم الإسـلام أنـك سـالم

يقول المتنبي:

هنيئاً لـضرب الهام والمجد والعلا

وراجـيك والإسـلام أنـك سـالم

وبيت ابن دراج هو امتداد لمجموعة من الأدعية التي خص بها الممدوح وهي في مجملها إظهار للاقتدار على بنى التقابل وفيها تكرار للصياغات بصورة أثقلت كاهلها مع ما تحمله من تكثيف للنغم الداخلي وسنعود لهذا في موضعه.

لقد امتدح ابن دراج المنصور منذر بن يحيى المضامين نفسها التي امتدح بها المتنبي سيف الدولة، فها هو يقول:

ولا زال للسيف الحنيفيُّ قائم

وأنت به في طاعة الله قائم

وهو متأثر فيه بقول المتنبي:

ألا أيها السيف الذي ليس مغمداً

ولا فيه مرتابٌ ولا عنه عاصم

فسيف المنصور قائم في وجه أعداء الإسلام والمنصور مدافع به عن وجوده وإقامة حدوده، على أن بيت المتنبي حمل من قوة التركيب والبعد عن التكلف ما جعله فائقاً على بيت ابن دراج، فقد استهل المتنبي بيته بـ (ألا أيها) مع ما توحي به من تفخيم وتعظيم لسيف الدولة ثم أكد المعنى بعطف أسلوب النفي وتكراره (ولا فيه - ولا فيه) مع استخدام اسم الفاعل للدلالة على الاقتدار والاستمرار في هذا الاقتدار.

ونحن الآن أمام البيت الأخير الذي نلمس فيه هذا التأثير الواضح لخيال المتنبي وتصاويره في نص ابن دراج الذي يقول:

جهاد على الكفار بالنصر مُقْدِم

ووجه على الإسلام بالفتح قادم

وهذا بيت المتنبي الذي يحمل الصورة:

بضرب أتى الهامات والنصر غائب

وصار إلى اللّبات والنصر قادم

وبيت ابـن دراج هو خاتمة المعارضة كرر فيه بعض ألفاظ البيت الثالث قـبل الأخير ثم كرر صيغة اسم الفاعل (مقدم - قادم) ولو أن الأول من الفعل المتعدى بالهمزة والثاني من الثلاثي فهما من مادة واحدة وأرى أن هذا التكرار في عديـد من الأبيات لم يكن في كفة ابن دراج، إن تنوع الصياغة من شأنه إثراء الأسـلوب ممـا يـدل علـى قـوة الأداء، ولننظـر إلى بنـية بيت المتنبي القائمة على التقابل.

بضرب | أتى الهامات | والنصر غائب
وصار | إلى اللبات | والنصر قادم

وكمـا رأيـنا فـإن ابن دراج تأثر بصور المتنبي وأجاد كثيراً إلا أنه لم يتتبع الـصورة علـى مـستوى كلّـي بل كان يقتطف منها اقتطافاً ويوظف منها ما يراه مناسباً لأغراضه المختلفة، ولا يعـني هـذا أن صور ابـن دراج جـاءت جزئية مفـروطة العقـد، بـل إنهـا تميزت بالامتداد حينما تغزّل ووصف اللقاء، وحينما وصف رحلته إلى الممدوح، كذلك حين فخر به.

وكما هو واضح غلبة الصنعة على شعر ابن دراج مما دعا د/ دعدور في دراسته لصور ابن دراج الفنية إلى وصفه بشاعر الصنعة والذي أدى بابن دراج إلى إطـلاق حكـم علـيه يفـيد ضـعف أشعاره التي قالها ارتجالاً دون تنقيح "ومما يـؤكد أن الصنعة غلبت على ابن دراج، وأنه لم يكن يصدر عن طبع خالص أن شعره الذي قاله ارتجالاً دون صنعة أو تنقيح وتثقيف جاء ضعيفاً بالمقارنة بشعره الـذي تأنـق وتأنى فيه، والشاعر نفسه أدرك هذا الجانب: فكان يرفض أن يقول الشعر ارتجالاً"[1]

---

(1) أشرف دعدور، الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق- القاهرة، ١٩٩٤م: ٩٨.

واتسمت القصيدة بالوحدة العضوية التي كفلت لها القوة والرصانة، كما اتصفت بذلك قصيدة المتنبي، والتي يؤكدها أستاذنا الدكتور/ العشماوي في مفهومه عن الوحدة العضوية في قصيدة المتنبي والتي يذكر بعض أسبابها:

«ومن العوامل التي جعلت من قصيدة المتنبي وحدة عضوية:

أولاً: الانفعال الفريد الأصيل:

لا يصدر المتنبي في ٩٠٪ من قصائده إلا عن انفعال فريد أصيل.

ثانيًا: عاطفة المتنبي مركز لا تكاد تلوح كاذبة، وهذا ما ساعد المتنبي ومعماره ولغته وصياغته برغم ما فيها من صنعة شعرية بارزة، ولكنها اختفت وراء عاطفة وانفعال أصيلين، فما يشغلني وأنا أسمع:

على قدر أهل العزم

لا يشغلني التقسيم وإنما المعنى الأصيل قبل العلاقات الصوتية، وهذا بخلاف أبي تمام، وهو ما يجعل صنعة المتنبي تختفي ولا تكاد تبين، لأنه شاعر أصيل قوي

هذان عنصران أساسيان في التجديد في قصيدة المتنبي.

ثالثًا: الإيقاع واللغة:

حيث إن استغلال أصوات اللغة استغلالاً حيًّا وعميقاً بحيث تكون الموسيقى جزء من الإحساس الواحد من البداية إلى النهاية»[1]

وإذا كانت معارضة ابن دراج تلاقت في بعض المعاني مع القصيدة المعارضة مثل مضامين المدح كتحقيق النصر والمآثر العظيمة وأن هذه الانتصارات لم يكن الغرض منها إحراز مكاسب شخصية إنما هي لخدمة ورفعة الإسلام، كذلك أصالة النسب والشهرة والإعجاب على مستوى العرب

---

(١) ضمن محاضرة ألقاها د. العشماوي بإحدى قصور الثقافة في الإسكندرية، ٢٠٠٠م، غير منشورة.

والعجم، كذلك شجاعة الممدوح واقتداره وغلبته على عدوه، ووصف الجيش والمنازلة.

وإذا طالت عارضة ابن دراج فإنها لتشمل أغراضاً متعددة لم يكن لها مكان في قصيدة المتنبي وقد سبق تعليل هذا ومن هذه الأغراض الغزل، وصف الطبيعة، وصف الرحلة إلى الممدوح والدعاء له.

المستوى البديعي:

ونستطيع أن نسم هذه المعارضة بظاهرة لم نجد لها كبير وجود في قصيدة أبي الطيب. وهي وإن كانت تميز المعارضة، إلا أنها تؤدي إلى إضعاف التركيب والملل في بعض الأحيان والشعور بالتكلف، تلك هي ظاهرة استخدام الجناس وتكرار الصياغات في آن واحد، وهذه ليست ميزة في قصيدة ابن درّاج وإنما هي سمة من سمات كل قصائده وهي سمة تمثل عيباً؛ فقد التفت إلى ذلك الدكتور إحسان عباس فقال: «إن قصائد ابن دراج ليس فيها ذروة أو ذرى ينتقل بها القارئ من المستوى العام إلى ثبج الموجة العالي كما يفعل المتنبي حين ينتقل مثلاً من المدح إلى الحكمة، وإنما هي موجة واحدة هادرة من أول القصيدة إلى آخرها، وسر ذلك فيما أعتقد أن ابن دراج لم يكن يتصور قصيدته تصوراً عاماً، وإنما كان يرسم حدودها التفصيلية كأنه يكتب رسالة»[1]

كما أشار د. علي الغريب إلى ذلك أيضاً فقال: «يمكن أن نمثل لصحة هذا الرأي بقصائده الثلاث في السفارات الدبلوماسية بينه وبين الممالك المسيحية». وشاهد آخر يؤكد هذا الرأي وهو ثلاث قصائد نظمها ابن درّاج في غزوة المنصور ابن أبي عامر إلى شنت ياقب Santiago وهي:

---

(1) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٣٤١.

اليوم أنكص إبليسُ على عقبه   مُبرِّءاً سبب الغادين من سعيه

وقصيدته:

لك البشرى ودمت قرير عين   بشأوى كوكبيك الثاقبين

والثالثة:

هو البدر في فلك الملك دارا   فما غسق الخطبُ إلا أنارا

أقول في هذه القصائد ما يدل دلالة واضحة على عشق ابن درّاج لرسم حدود القصيدة وكأنها رسالة، حيث إنه يمضي في نفس متتابع يفصل دقائق الأشياء ومن ثم لا يترك للمتلقي فرصة لإعمال خياله»[1]

وسنضرب على ذلك الأمثلة من القصيدة:

-وما صرّع/ القتلى/ كعينيه/ صارم

ولا كلّم/ الجرحى/ كصُدغية/ كالم

-أما في حشاه/ من جواى/ مخايل

أما في ذراه/ من جفوني/ مباسم

-لقد برّحت/ منه ضلوع/ خوافق

وقد صرّحت/ منه دموع/ سواجم

-ويرجع/ روح النفس/ ما أنا ناشق

ويجبر/ صدع القلب/ ما أنا لازم

-وفي كبدي/ حرٌّ/ من الشوق/ لاعج

وفي عضدي/ غصنٌ/ من البان/ ناعم

- يُضرّمُها/ أمثالهن/ كتائب

يقدّمها/ أشباههن/ عزائم

---

[1] د. علي الغريب. دراسات في الشعر الأندلسي، طبعة دار الأصدقاء بالمنصورة، ٢٠٠٢م: ٧٣-٧٤.

- أسنّتها/ للمهتدين/ كواكب

واعلامها/ للمسلمين/ معالم

- وفي كبد الطاغوت/ منها صوارع

وفي فِقَرِ الشيطان/ منها قواصم

- قطعن بهن/ الليل والليل/ جامد

وخضت بهن/ الآل والآل/ جاحم

ومن ذلك المكرور على مستوى البيتين:

- وما عُبّرت عنه جسوم نواحل

وما حسرت عنه وجوه سواهم

وما كتبت في واضحات وجوهنا

إليك الدياجي والرياح السّمائم

- فلا رجعت عنك الأماني حسيرة

ولا فزعت منك لديك التمائم

ولا ختمت عنك الليالي سريرة

ولا فضّت الأيام ما أنت خاتم

- ولا نظم الأعداء ما أنت ناثر

ولا نثر الأعداء ما أنت ناظم

ولا عدم الإشراك أنك ظافر

ولا عدم الإسلام أنك سالم

ومنها ما هو تكرار الأشطر الأولى في تقسيم الصياغات:

- وعوّدتها / طعم السباع / فأشفقت

وكلّفتها / زرق الذئاب / فأحشمت

ومنّيتها / نفس ابن شنج / فأسمحت

وإذا ما التقطنا بعض هذا التكرار في قصيدة المتنبي فإننا لا يمكن أن نعدّه ظاهـرة ولا ينـتقص علـيه لمـا فـيه من تنوع الضمائر وحروف الجر ونوع المشتق وصياغته ولنقرأ أبيات أبي الطيب لنتعرف هذا فيها:

- وقـد حاكمـوها والمـنايا حـواكم
فمـا مـات مظلـوم ولا عـاش ظالم

- لك الحمد في الدُّر الـذي لي لفظه
فإنــك معطـــيه وإنـــي نـــاظم

- وإنـي لتعدو بي عطاياك في الوغى
فـلا أنـا مذمـوم ولا أنـت نـادم

- ألا أيهـا السيف الذي ليس مغمداً
ولا فـيه مـرتاب ولا مـنه عاصـم

وإن كـان التكـرار للمقاطـع للنفي أو للإثبات فنرى فيه تقسيماً وتنوعاً جميلاً، هذا على قلته بالقياس لما ورد في المعارضة.

الأنا في القصيدة:

وفي كـل من القصيدتين تظهر شخصية ناظمها فلا ينسى الإشادة بذاته، فتـبدو شخـصية ابـن دراج واضـحة كمـا اتضحت شخصية أبي الطيب الذي اشتهر بالاعتداد بنفسه وعدم الاسترسال في المدح ناسياً شخصه كما كان المعتاد مـن الـشعراء، وسنحاول أن نلمس هـذه الجـوانب مـن شخـصية ابـن دراج الذي يقول:

ومـا لي لا أبلي بذكرك فـي الورى
بــلاءً تهــاداه القــرون الـنواجم

وأطلعتـــه شمـــساً علـى كـل أمـة

يكذب فيها عن سنا الشمس زاعم

فيحـسدني فـيك العـراق وشـامه

وإيـاك في عـبد شمـس وهاشـم

وتـبدو هـنا شخصية ابن دراج الواثق بقيمة شعره ودوره الكبير في نشر محامد ممدوحه والإعلاء من قدره على مر الأزمان.

كذلك تبدو ملامح شخصية أبي الطيب في قوله:

لـك الحمد في الدُّر الذي لي لفظه

فإنـــك معطـــيه وإنـــي نـــاظم

وإنـي لتعدو بي عطاياك في الوغى

فـلا أنـا مذموم ولا أنـت نـادم

هكـذا يتقاسـم المتـنبي المكانـة مع ممدوحه وهو شخص لا يجاهر بطلب العطاء وترى ابن دراج وقد ورّى بذلك تورية تكاد تبين لكثرة ما ألح في وصف الـرحلة والـتذكير بأبـنائه الذين ينتظرون امتياح الممدوح، مع إن هذه الفترة من حياة ابن دراج في ظل اتصاله بالمنذر التجيبي تعد من الفترات التي «أتيح له فيها شيء من اليسار والثروة في خلال إقامته بسرقسطة»[1]

ولنطالع موازيته في طلب العطاء:

بخـست إذن سعي إليك وهجرتي

ومـا حملـت مـني إليك المناســـم

وبـين ضلوعي بضع عشرة مهجة

ظمـاء إلى جـدوى يـديك حـوائم

---

[1] مقدمة ديوان ابن دراج: ٧٥.

إلى أن يقول:

أعـوذ بقـرع المـوج في جنـباتها
إلـيك بـنا أن يقـرع الـسِّنَّ نـادم

ومـا عـبرت عنه جسـوم نواحل
ومـا حَسَرت عنه وجوه سـواهم

ومـا كتـبت في واضحات وجوهنا
إليك الدياجي والرياح السمائم

فـلا رجعت عنك الأماني حسيرة
ولا فُـزِّعـت بـنَّا لـدَيْكَ تمـائم

وشخـصية ابـن دراج لم تظهـر معـتدة رفيعة المنزلة الأدبية فحسب، إنما شخـصية رجل متحمل مسئولية أسرة كبيرة والتي من أجلها تقدم بهذه الأبيات في وصف ما عليه أولاده من الضعف والهزال حتى إننا عندما نقرأ حديثه عنهم قـد يخـتلط علـينا الأمر أهل يصفهم أم يصف النياق وما ألمَّ بها من طول السفر ووعورة الرحلة: انظر إليه كيف يقولُ:

وبـين ضلوعي بضع عشرة مهجة
ظمـاء إلى جدوى يديك حوائم

تُلَـذُّ الليالي لحمهـا ودماءهـا
وطعـم الليالـي عـندهـن علاقم

فهـم مهـج صغيرة تارة، وتارة أخرى طيور ظامئة تحوم حول مورد الماء والممدوح هـو ذاك المـورد الـذي سيروي ظمـأهم، فكـأن ابـن دراج يستحث ممدوحه على القيام بدوره الإنساني تجاه هؤلاء الصغار، ثم هو يصورهم وكأنهم وقعـوا فريـسة لليالي تأكل لحمهم وتمص دماءهم، فأصبحت الليالي مرة الطعم

فلا هناء ولا سعادة فيها، ثم تمتد الصورة لوصف ما يلاقيه هؤلاء الأبناء من أجل الوصول إليه أو ما تلاقيه النوق.

قطعت بهن الليل والليل جامد
وخضت بهن الآل والآل جاحم

إذا ملأ الهول المميت صدورها
تحـــرك من ذكـراك فيها تمائم

وهذا التصوير للرحلة وطول معاناتها وأخطارها وأهوالها من الأساليب التي يلجأ إليها ابن دراج في معارضته ولم يلجأ المتنبي إلى مثل هذا.

كما ظهرت شخصية ابن دراج الواعية بالأحداث العظيمة في مجتمعه فهو الشاعر المؤدي دوره إزاءها من خلال مدحه للخلفاء والأمراء الذين يخوضون الحروب ويحرزون الانتصارات في سبيل رفعة أوطانهم وإعلاء شأن دينهم الحنيف، ثم إن ابن دراج يعرف مكانته وشأن شعره الذي يسجل هذه الأمجاد ويعلي من شأن الممدوح ويخلده على مر الزمان وينشر مآثره ومناقبه.

الموروث التراثي:

كما تظهر شخصيته الجادة المثقفة ثقافة دينية واسعة فيقع على موروثه الديني يختار منه ما يناسبه فيرصع به قصائده وهي ميزة من ميزات الشعر الأندلسي والتي تتمثل في الاقتباس والتلميح والإشارة إلى القصص القرآني، ولنأخذ أمثلة على هذا التميز الذي لم نلمح له أثراً في قصيدة أبي الطيب والتي تعد مما تفوق به ابن دراج في هذه المعارضة.

انظر إليه يتناص مع قصة موسى عليه السلام في تصويره لهزيمة ابن شنجة:

مـرجت علـيه لُـجٌ بحـرين يلتقـى
على نفـســـه تيـــاره المتلاطم

وقد تأثر فيه بقول رب العزة والجلال:

﴿مَرَجَ ٱلْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ﴾[1]

وفي تفـسير الآيـة يقـول ابـن كثير "قال ابن عباس أي أرسلهما وقوله 'يلتقيان' قـال ابـن زيـد أي منعهما أن يلتقيا بما جعل بينهما من البرزخ الحاجز الفاصل بينهما، والمراد بقوله 'البحرين' الملح والحلو"[2]

لكـن ابـن دراج هـنا خـرج بـاللفظ إلى معنـى الالتقاء والإغراق، فلقد أرسل منذر التجيبي جيوشه على ابن شنج من كل ناحية وبكل نوع من السلاح فالتقت جميعها عليه متلاطمة كتلاطم الموج بين بحرين مختلفين.

ثم تركه وقد هلك كما يصف ذلك بقوله.

وغـادر مـا بـين طـودين أطـبقا
حـترفاً تـصادى نفـسه وتـصادم

وقـد تأثـر في هـذا بما حلَّ بفرعون من الهلاك فاستعار الصورة ليعبر بها عمـا حـل بـابن شـنج، يقول الله تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْبَحْرَ ۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَٱلطَّوْدِ ٱلْعَظِيمِ ﴿٦٣﴾ وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ ٱلْءَاخَرِينَ ﴾[3]

ويفسرها ابـن كـثير قـائلاً: "فانفلـق فكان كل فرق كالطود العظيم أي كالجـبل الكـبير 'وأنجينا موسى ومن معه أجمعين ثم أغرقنا الآخرين أي أنجينا

---

(1) سورة الرحمن: آية: ١٩.

(2) تفسير القرآن العظيم. ٤/ ٢٧١ وما بعدها.

(3) سورة الشعراء: الآيات: ٦٣ إلى ٦٦

موسى وبني إسرائيل ومن اتبعهم على دينهم فلم يهلك منهم أحد، وأغرق فرعون وجنوده ولم يبق منهم رجل إلا هلك»[1] كذلك استدعى ابن دراج قصة موسى وضرب البحر بعصاه في أكثر من موضع بما فيها من معجزة تدل على قدرة خارقة لا تتأتى لأي بشر، وهذا ما أراد نسبته للممدوح، يقول ابن دراج.

سرت من عصا موسى إليه قرابة

فَطَبٌ بفلق البحر والصخر عالم

فالمنصور يحيى يستطيع أن ينجو بجيشه وأن يسير به بين أهوال البحار فيطوعها وتكون لجاة له ومماتاً وهلاكاً لأعدائه بإذن الله، فالله مؤيده بنصره ومطوع له ما لا يؤتيه غيره. ولنقرأ ما جاء به ابن كثير: «وقد ذكر غير واحد من المفسرين أنهم (موسى ومن معه) وقفوا لا يدرون ما يصنعون وجعل يوشع بن نون أو مؤمن آل فرعون يقول لموسى عليه السلام. يا نبي الله ههنا أمرك ربك أن تسير؟ فيقول: نعم. فاقترب فرعون وجنوده ولم يبق إلا القليل فعند ذلك أمر الله نبيه موسى عليه السلام أن يضرب بعصاه البحر فضربه وقال انفلق بإذن الله وقال قتادة أوحى الله تلك الليلة إلى البحر أن إذا ضربك موسى بعصاه فاسمع له وأطع فبات البحر تلك الليلة وله اضطراب ولا يدري من أي جانب يضربه موسى فلما انتهى إليه موسى قال له فتاه يوشع بن نون يا نبي الله أين أمرك ربك عز وجل؟ قال أمرني أن أضرب البحر قال فاضربه، وقال محمد بن إسحق: أوحى الله -فيما ذكر لي- إلى البحر أن إذا ضربك موسى بعصاه فانفلق له، قال: فبات البحر يضطرب ويضرب بعضه بعضاً فرقاً

---

(1) تفسير القرآن العظيم: ٣/ ٣٣٦ وما بعدها.

من الله تعالى وانتظاراً لما أمره الله، وأوحى الله إلى موسى (أن اضرب بعصاك البحر) فضربه بها ففيها سلطان الله الذي أعطاه فانفلق»[1]

ونرى ابن دراج وقد أولع بالقصص القرآني والقصة في هذا البيت هي قصة يونس عليه السلام.

يقول ابن دراج:

وشاهد لقم الحوت يونس فاقتدى

فغادٍ وسارٍ وهو للسفر لاقم

قال تعالى: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ ٱلْمُرْسَلِينَ ۝ إِذْ أَبَقَ إِلَى ٱلْفُلْكِ ٱلْمَشْحُونِ ۝ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ ٱلْمُدْحَضِينَ ۝ فَٱلْتَقَمَهُ ٱلْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ ۝ فَلَوْلَآ أَنَّهُۥ كَانَ مِنَ ٱلْمُسَبِّحِينَ ۝ لَلَبِثَ فِى بَطْنِهِۦٓ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ ۝ ۞ فَنَبَذْنَٰهُ بِٱلْعَرَآءِ وَهُوَ سَقِيمٌ ۝ وَأَنۢبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِّن يَقْطِينٍ ۝ وَأَرْسَلْنَٰهُ إِلَىٰ مِا۟ئَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ ۝ فَـَٔامَنُوا۟ فَمَتَّعْنَٰهُمْ إِلَىٰ حِينٍ﴾[2]

ولن نخوض في تفسير القصة بأسرها إنما نكتفي بلقم الحوت يونس، يذكر ابن كثير في تفسيره: «وذلك أن السفينة تلعبت بها الأمواج من كل جانب وأشرفوا على الغرق فساهموا على من تقع عليه القرعة يلقى في البحر لتخف بهم السفينة فوقعت القرعة على نبي الله يونس عليه الصلاة والسلام ثلاث مرات وهم يضنون به أن يلقى من بينهم فتجرد من ثيابه ليلقي نفسه وهم يأبون عليه ذلك، وأمر الله تعالى حوتاً من البحر الأخضر أن يشق البحار وأن يلتقم

---

(1) تفسير القرآن العظيم: ٣/ ٣٣٦.

(2) سورة الصافات: الآيات. ١٣٩ إلى ١٤٨.

يونس عليه السلام فلا يهشم له لحماً ولا يكسر له عظماً فجاء ذلك الحوت وألقى يونس عليه السلام نفسه فالتقمه الحوت وذهب به فطاف البحار كلها، ولما استقر يونس في بطن الحوت حسب أنه قد مات ثم حرك رأسه ورجليه وأطرافه فإذا هو حيٌّ فقام فصلى في بطن الحوت وكان من جملة دعائه يا رب اتخذت لك مسجداً في موضع لم يبلغه أحد من الناس، واختلفوا في مقدار ما لبث في بطن الحوت فقيل ثلاثة أيام قاله قتادة، وقيل سبعة قاله جعفر الصادق رضي الله عنه، وقيل أربعين يوماً قاله أبو مالك، وقال مجاهد عن الشعبي: التقمه ضحاً ولفظه عشية»[1]

ويستلهم ابن دراج من هذه القصة القدرة الفائقة على اجتياز البحار كلها وما فيها من أخطار وأهوال في وقت وجيز سريع فهو يصور الممدوح كأنه حوت يونس في سرعته وخوضه البحار كلها ولا يزال أثر القصة واضحاً في البيت الذي يليه:

أعـوذ بقـرع المـوج في جنـباتها

إليك بنا أن يقرع السن نـادم

لكنه في هذا البيت يتحدث عن نفسه في تلك الرحلة التي يخوضها من أجل العطايا، فلقد قدم ابن دراج ما يؤهله لنيل الجائزة وأنه لن يندم على ما قدَّم من تحمل في سبيل الممدوح. يُطل علينا تفسير ابن كثير بالعلاقة التي يمكن عقدها بين القصتين: «إن يونس النبي عليه الصلاة والسلام حين بدا له أن يدعو بهذه الكلمات وهو في بطن الحوت فقال اللهم لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين، فأقبلت الدعوة تحن بالعرش، قالت الملائكة يا رب هذا صوت ضعيف معروف من بلاد بعيدة غريبة فقال الله تعالى أما تعرفون ذلك؟

---

[1] تفسير القرآن العظيم: ٤/ ٢٠، ٢١.

قالـوا يـا رب ومـن هو؟ قال عز وجل عبدي يونس قالوا عبدك يونس الذي لم يزل يرفع له عمل متقبل ودعوة مستجابة؟ قالوا يا رب أولا ترحم ما كان يصنع في الـرخاء فتنجيه من البلاء؟ قال بلى فأمر الحوت فطرحه بالعراء فأخبرني ابـن قسيط وأنـا أحدثـه هـذا الحديث أنه سمع أبا هريرة رضي الله عنه يقول: طـرح بالعـراء وأنبت الله عز وجل عليه اليقطينة قلنا يا أبا هريرة وما اليقطينة؟ قـال شـجرة الدُّباء واليقطين هو القرع... وذكر بعضهم في القرع فوائد منها سـرعة نـباته وتظلـيل ورقـه لكبره ونعومته وأنه لا يقربها الذباب وجودة تغذية ثمره، وأنه يؤكل نيئاً ومطبوخاً وقشره أيضاً»[1]

إن الاستعاذة في مستهل البيت (أعوذ) ترمز إلى ذلك الدعاء الذي نادى يـونس بـه ربـه فأنجـاه وأحـسن له الجزاء كما جاء في القصة على لسان الملائكة وكـذلك ابن دراج لقد قدَّم من العمل ما يدعو الممدوح إلى عطائه وإثابته على مـا قـدّم، ثـم تتلاقـى النبتة المذكـورة مع ما يريد ابن دراج من عطاء وفير كثير فـشجرة الـدُّباء (الـيقطين) ظلها واسع مديد وورقها ناعم وفوائدها جمة عديدة، وهـذا مـا أراده الـشاعر مـن ممدوحـه فهـو لا يـريد أي عطاء إنما عطاء له هذه الصفات بما يتناسب وحجم المخاطر التي تعرض لها أثناء رحلته ثم يوفي له جزاء تعظيمه وذكره له في أشعاره وتخليده لمآثره.

وفي قوله:

وما عبّرت عنه جسوم نواحل
وما حسرت عنه وجوه سواهم

وما كتبت في واضحات وجوهنا
إليك الدياجي والرياح السمائم

---

[1] تفسير القرآن العظيم: ٤/ ٢١، ٢٢.

فـلا رجعت عنك الأماني حسيرة

ولا نـزعـــت مـنا لديـك التمائم

في هذه الأبيات ما يصور ما جاء في قصة يونس في قوله تعالى. ﴿فَنَبَذْنَٰهُ بِٱلْعَرَآءِ وَهُوَ سَقِيمٌ﴾ فبعد هذه الرحلة المضنية فليس إلا السقم والهزال.

لقـد أحـسن ابـن دراج اختـيار القـصة الـتي تتناسـب وحالته، ووظفها للتعبير عن الأحداث التي يمر بها فنبي الله يونس عليه السلام لم يجد سبيلاً لنجاة الـسفينة ومـن بهـا إلا أن يلقي بنفسه في البحر ويواجه أخطاره وهلاكه، كذلك ابـن دراج لم يجـد بـدّاً من الخروج من حالة الفقر التي عليها أسرته ولكي ينجي هـذه الأسرة لم يجد بداً من أن يلقي بنفسه في أخطار الرحلة ومهالكها، وما تلك الأدعـية وذلـك التـضرع الذي أنهى به القصيدة إلا دعاء يونس ربه حتى أنقذه مـن المهالـك، وما حالة الهزال والإعياء التي ألمت به لشدة ما لاقى في رحلته إلا ما آل إليه يونس من السقم بعد أن نبذ بالعراء، وما طلب العطاء بهذه الصفة إلا شـجرة الـيقطين الـتي أنبتها الله على يونس لتخرجه من الضعف إلى الصحة أو من الفقر إلى الغنى في أماني ابن دراج.

وفي موضع آخر من المعارضة يظهر أثر القرآن الكريم أسلوباً:

فمُلّكت تاج الملك تاج مليكـه

لتاجيها تعنو الملوك الخضارم

يقـــول الله تعـــالى: ﴿وَعَنَتِ ٱلْوُجُوهُ لِلْحَيِّ ٱلْقَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا﴾[1]

---

(1) سورة طه: الآية: ١١١.

ويقول ابن كثير في تفسير الآية الكريمة: «قال ابن عباس وغير واحد: خضعت وذلت واستسلمت الخلائق لجبارها الحي الذي لا يموت، القيوم الذي لا ينام وهو قيم على كل شيء يدبره ويحفظه فهو الكامل في نفسه الذي كل شيء فقير إليه لا قوام له إلا به»[1]

أراد ابن دراج إضفاء الهيبة والجلال على هذا الصهر الذي عقده ممدوحه منذر ابن يحيى بين ابن قومس برشلونة (ونجار) وابنة قومس قشتالة (شانجة) فإذا كان منذر هو راعي هذا الصهر فقد ألقى عليه سطوة وسلطاناً فوق ما له وهو ما أراده بقوله: (**لمُلِّكت تاج الملك تاج مليكة**).

وجعل هذا التاج الذي قام بتتويجه لهذه الزيجة تاجاً من السلطان ما تخضع وتذل له تيجان الملوك المخضرمة العريقة ومن أجل إبراز هذا المعنى استعان ابن دراج بهذا السياق القرآني المعبر عن الخضوع التام وأنه ليس ثمة من يرفع رأسه في حضرته ولله المثل الأعلى.

إن الموروث الديني يعد ظاهرة من ظواهر شعر ابن دراج والذي تميزت بها معارضته فلا أثر لهذا في قصيدة المتنبي ويعد من دعائم تفوقه الأساسية وتسنُّمه ذرا الشعر الأندلسي ووصوله إلى حد يوازن فيه بالمتنبي كواحد من أكبر شعراء الشرق. إن هذا التوجه في شعر ابن دراج يكشف عن وعي دقيق ودرس مجيد للقرآن الكريم وما حواه من قصص وظَّف منها ما أفاده وما أظهر قدراته على إيجاد الصلات والعلاقات الممكنة بين ما يريد من معاني وبين هذه القصص مما دلل على قدرة فنية رفيعة المستوى على استيعاب اللغة العربية وفهمها وتذوقها في أعلى مستوياتها.

---

[1] تفسير القرآن العظيم: ٣/ ١٦٦

ومما يلحظ في معارضة ابن دراج كثرة ذكره لأسماء بلاد العرب وأسماء قبائلهم وجدودهم.

وقد أكد على ذلك د. أحمد هيكل حيث يقول: "وقد تمثل نضج الثقافة التاريخية في شعر ابن درّاج في كثرة إيراد أسماء القبائل والأعلام والأماكن والمواقع ذات الصلة بالتاريخ، وكثيراً ما يتلاعب ابن درّاج بهذه الأسماء التاريخية فيشتق منها ويجانس بينها ويجتلب معانيها"[1]

انظر له فيما يذكر:

وما انجدت فيه النجود تصبُّري ... ولا أتهمت وجدي عليه التهائم

وقوله:

بكل تجيبي إليك انتسابه ... وإن انجبته تغلب والأراقم

وقوله:

تجللها جَدَّاك عمرو وتُبَّع ... وأعقبها عَمَّاك: كعب وحاتم

وقوله:

ومختار همناك العلية نسبة ... وإن أسفرت يربوع عنها ودارم

وقوله:

وأذهلهم جدواك عن كل مفخر ... وإن فخرت ذُهَلٌ بها واللّهازم

---

[1] أ.د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي: ٣٢٦.

وقوله:

فيحسدني فيك العراق وشامه

وإياك في عبد شمس وهاشم

وليس بخاف ما يدعو الأندلسيين بصفة عامة إلى الإكثار من ذكر أسماء الأماكن والأعلام وليس يخص ابن دراج وحده، وإلى هذا الحد نرى الأندلسيين مولعين بالمشرق العربي -أماكنه وقبائله وحكاياته- إنهم يحاولون أن يثبتوا لأنفسهم قبل أن يثبتوا للمشارقة مستوى ما وصلوا إليه من ثقافة وعلم ومهارة أدبية.

وليس بخاف أيضاً ما لهذه الاستدعاءات المكثفة لهذه الشخصيات التاريخية من أثر في إغناء النص الأدبي وإثرائه بقيم تاريخية تترسخ في الوعي الجمعي ويكون لها دور بارز في إحياء هذا الوعي بما يخزنه في ذاكرته فتقوم هناك علاقة تبادلية في هذا النص، وفي ذلك نورد رأياً للدكتور أحمد مجاهد الذي يقول:

«وقد يلجأ المبدع أحياناً إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء النص وشحنه بدفق إيحائي عميق، وعلى الرغم من اختلاف الكلمات فيما بينها من حيث طاقتها المخزونة في الذاكرة الجماعية، فإنه يمكن القول بأن هذه الطاقة تصل إلى قمتها عند توظيف المبدع لأحد العناصر التراثية داخل بنية النص، نظراً لما تتمتع به هذه العناصر من نشاط حيٍّ في الوعي الجمعي»[1]

ويتابع مجاهد رأيه قائلاً: «فاستدعاء المبدع للشخصيات التراثية يعتمد على إقامة جدل متوتر بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور داخل النص، وفي ذاكرة المتلقي»[2]

---

(1) د. أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م: ٢٨٨.

(2) نفسه: نفس الصفحة.

ابن زيدون يعارض المتنبي[1]

هَلْ تَذْكُرُونَ غَرِيباً عَادَهُ شَجَنٌ ... -مِنْ ذِكْرِكُمْ وَجَفَا أَجْفَانَهُ الْوَسَنُ؟

يُخْفِي لَوَاعِجَهُ وَالشَّوْقُ يَفْضَحُهُ ... فَقَدْ تَسَاوَى -لَدَيْهِ- السِّرُّ وَالْعَلَنُ

يَا وَيْلَتَاهُ، أَيَبْقَى فِي جَوَانِحِهِ ... فُؤَادُهُ، وَهْوَ بِالأَطْلالِ مُرْتَهَنُ ؟

وَأَرَّقَ الْعَيْنَ -وَالظَّلْمَاءُ عَاكِفَةٌ- ... وَرْقَاءُ، قَدْ شَفَّهَا -إِذْ شَفَّنِي- حَزَنُ

فَبِتُّ أَشْكُو وَتَشْكُو فَوْقَ أَيْكَتِهَا ... وَبَاتَ يَهْفُو ارْتِيَاحاً بَيْنَنَا الْغُصُنُ

* * *

يَا هَلْ أُجَالِسُ أَقْوَاماً أُحِبُّهُمُ؟ ... كُنَّا وَكَانُوا -عَلَى عَهْدٍ- فَقَدْ ظَعَنُوا

أَرَا تَحْفَظُونَ عُهُوداً لاَ أُضَيِّعُهَا ... إِنَّ الْكِرَامَ -بِحِفْظِ الْعَهْدِ- تُمْتَحَنُ

إِنْ كَانَ عَادَكُمُ عِيدٌ، فَرُبَّ فَتًى ... بِالشَّوْقِ قَدْ عَادَهُ -مِنْ ذِكْرِكُمْ- حَزَنُ

وَأَفْرَدَتْهُ اللَّيَالِي مِنْ أَحِبَّتِهِ ... فَبَاتَ يُنْشِدُهَا -مِمَّا جَنَى الزَّمَنُ

(بِمَ التَّعَلُّلُ؟ لاَ أَهْلٌ! وَلاَ وَطَنٌ! ... وَلاَ نَدِيمٌ! وَلاَ كَأْسٌ! وَلاَ سَكَنُ!)

---

[1] ديوان ابن زيدون: ١٦٢.

قصيدة المتنبي[1]

بِمَ التَعَلُّلُ؟ لا أهلٌ وَلا وَطَنُ   وَلا نَديمٌ وَلا كَأسٌ وَلا سَكَنُ

أُريدُ مِن زَمَني ذا أنْ يُبلِّغَني   ما لَيسَ يَبلُغُهُ مِن نَفسِهِ الزَمَنُ

لا تَلقَ دَهرَكَ إلاَّ غَيرَ مُكتَرِثٍ   ما دامَ يَصحَبُ فيهِ رُوحَكَ البَدَنُ

فَما يُديمُ سُرُورٌ ما سُرِرتَ بِهِ   وَلا يَرُدُّ عَلَيكَ الفائِتَ الحَزَنُ

مِمَّا أضَرَّ بأهلِ العِشقِ أنَّهُمُ   هَوُوا وَما عَرَفُوا الدُّنيا وما فَطِنوا

تَفنَى عُيُونُهُم دَمعاً وأنفُسُهُم   في إثرِ كُلِّ قَبيحٍ وَجهُهُ حَسَنُ

تَحَمَّلُوا حَمَلَتكُم كُلُّ ناجِيةٍ   فكُلُّ بَينٍ عَلَيَّ اليَومَ مُؤتَمَنُ

ما في هَوادِجِكُم من مُهجَتِي عِوَضٌ   إنْ مُتُّ شَوقاً، ولا فيها لَها ثَمَنُ

يا مَن نُعيتُ عَلَى بُعدٍ بِمَجلِسِهِ   كُلٌّ بِما زَعَمَ الناعُونَ مُرتَهَنُ

كَم قَد قُتِلتُ وكَم قَد مُتُّ عِندَكُمُ   ثُمَّ انتَفَضتُ فَزالَ القَبرُ والكَفَنُ

قَد كانَ شاهَدَ دَفني قَبلَ قَولِهِمِ   جَماعةٌ ثُمَّ ماتُوا قَبلَ مَن دَفَنُوا

ما كُلُّ ما يَتَمنَّى المَرءُ يُدرِكُهُ   تَجري الرِياحُ بِما لا تَشتَهي السُفُنُ

رَأيتُكُم لا يَصُونُ العِرضَ جارُكُمُ   وَلا يَدِرُّ عَلَى مَرعاكُمُ اللَبَنُ

جَزاءُ كُلِّ قَريبٍ مِنكُمُ مَلَلٌ   وحَظُّ كُلِّ مُحِبٍّ مِنكُمُ ضَغَنُ

وتَغضَبُونَ عَلَى مَن نالَ رِفدَكُمُ   حَتَّى يُعاقِبَهُ التَنغِيصُ والمِنَنُ

لغادَرَ الهَجرُ ما بَيني وبَينَكُمُ   يَهماءَ تَكذِبُ فيها العَينُ والأُذُنُ

تَحبُو الرَواسِمُ من بَعدِ الرَسيمِ بِها   وتَسألُ الأرضَ عن أخفافِها الثَفِنُ

إنّي أُصاحِبُ حِلمي وَهْوَ بي كَرَمٌ   ولا أُصاحِبُ حِلمي وَهْوَ بي جُبُنُ

ولا أُقيمُ عَلَى مالٍ أذِلُّ بِهِ   ولا ألَذُّ بِما عِرضي بِهِ دَرِنُ

سَهِرتُ بَعدَ رَحيلي وَحشَةً لَكُمُ   ثُمَّ استَمَرَّ مَريري وارعَوَى الوَسَنُ

---

(١) الديوان: ٥٠٨.

وإنْ بُليتُ بِوُدٍّ مِثلِ وُدِّكُمُ ... فإنّني بفِراقٍ مِثلِهِ قَمِنُ

أبلَى الأجِلّةَ مُهري عِندَ غَيرِكُم ... وبُدِّلَ العُذْرُ بالفُسطاطِ والرَّسَنُ

عِندَ الهُمامِ أبي المِسكِ الذي غَرِقت ... في جُودِهِ مُضَرُ الحَمْراءُ واليَمَنُ

وإنْ تأخّرَ عنّي بَعضُ مَوعِدِهِ ... فَمَا تأخّرُ آمالي وَلا تَهِنُ

هُوَ الوَفِيُّ ولكنّي ذكَرتُ لهُ ... مَوَدّةً فَهوَ يَبلُوها ويَمتَحِنُ

ترجمة ابن زيدون

١٠٠٣ - ١٠٧٠م

«هو أحمد عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي وبنو مخزوم بطن من لؤي بن غالب من بطون قريش، كان والده من فقهاء قرطبة وأعلامها المعدودين»[١]

«ولد شاعرنا في أوائل سنة ٣٩٤هـ أواخر سنة ١٠٠٣م بالرصافة من أرباض قرطبة»[٢]

«انحدر الشاعر من أسرة كريمة مرموقة المكان»[٣]

«وهلك بدار هجرته إشبيلية صدر رجب سنة ثلاث وستين، فدفن بها مشهوداً مفتقداً»[٤]

وذكره ابن سعيد بقوله:

«زعيم الفئة القرطبية، ونشأة الدولة الجَهْورية»[٥]

وأطرى عليه ابن بسام.

«كان أبو الوليد صاحب منثور ومنظوم، وخاتمة شعراء مخزوم، أحد من جر الأيام جرا، وفات الأنام طرا، وصرّف السلطان نفعاً وضرا، ووسع البيان نظماً ونثراً إلى أدب ليس للبحر تدفقه، ولا للبدر تألقه، وشعر ليس للسحر بيانه، ولا للنجوم الزهر اقترانه، وحظ من النثر غريب المباني، شعري الألفاظ والمعاني»[٦]

---

(١) مقدمة الديوان، شرح علي عبد العظيم: ٢٢.

(٢) نفسه. ٢٣.

(٣) نفسه: ٢٤.

(٤) الذخيرة: ق١/ م١/ ص ٣٣٦.

(٥) المغرب في حلى المغرب: ١/ ٦٣

(٦) الذخيرة: ق١/م١/ ص ٣٣٦.

تطل علينا هذه المعارضة ضمن عدة مما عارض به ابن زيدون شاعر العرب الأكبر والتي ليست من الشهرة مثل غيرها على ما هي عليه من قصر بالقياس إلى ما سواها وبالقياس إلى القصيدة المعارضة فقد وقعت المعارضة في عشرة أبيات بينما تقع القصيدة المعارضة في خمسة وعشرين بيتاً كلاهما على بحر البسيط والتي تتسع تفعيلاته لتحمل مشاعر الأسى والاغتراب والألم، وهي عروض تامة مخبونة مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن، وهي تعبر بموسيقاها عن اصوات الأنين والرجاء والهتاف.

هيكل المعارضة:

تلاقت معارضة ابن زيدون بست من كلمات قافية المتنبي وهذه نسبة عالية فالمعارضة لها عشر كلمات قافية وهذه النسبة تكشف عن مدى التاثر وتقارب التجربة والحالة الشعورية.

وهذه الكلمات هي:

كلمة القافية	ترتيبها في المعارضة	في القصيدة المعارَضة
سَكَنُ	البيت الأخير	البيت الأول
الوَسَنُ	البيت الأول	البيت العشرون
حَزَنُ	البيت الرابع	البيت الثالث
مُرْتَهَنُ	البيت الثالث	البيت التاسع
يُمْتَحَنُ	البيت السابع	البيت الأخير
الزمن	البيت التاسع	البيت الثاني

ومن اللافت للنظر أن ما استهل به المتنبي قصيدته هو ذاته الذي ختم به ابن زيدون معارضته ويرمز هذا الترتيب إلى تأصيل التأثر والتأكيد على الإعجاب ودقة الاختيار وأن هذا الاختيار معنى بذاته.

وكما نرى فإن تأثر ابن زيدون على المستوى البنائي اللفظي لم يقتصر على التناص مع ألفاظ القافية إنما تجاوز ذلك إلى التناص باقتباس البيت الأخير برُمّته والذي يمثل مستهل قصيدة المتنبي وبؤرة الشعور عنده ومركز التجربة القاسية.

لقد أحسن ابن زيدون ختام معارضته بما أبدع به المتنبي استهلال قصيدته، وقد كان ابن زيدون بذلك شاعراً رائعاً من شعراء المعارضات إذ جعلنا نبدأ وننتهي بالشيء ذاته وكأنه عبر عن الحصار الذي وقع فيه فريسة لأحزانه وجعلنا معه داخل هذا السياج، فعشنا مع التجربة وتعايشناها.

إن التكرار المعنوي الذي حققه ابن زيدون بهذه الصلة بين المطلع والخاتمة.

المطلع:

هل تذكرون غريباً عاده شجن

-من ذكركم- وجفا أجفان الوسن

الخاتمة:

بم التعلل؟ لا أهل! ولا وطن!

ولا نديم! ولا كأس! ولا سكن!

هـذا التكـرار لمعنـى الغـربة وآلام الوحـشة والوحدة حقق تماسكاً نصياً قوي الإيحاء والشعور

حـيث «يأتـي الـنص بخاتمـة تذكر بمطلعه وذلك قد يكون بتكرار اللفظ والمعنـى المتحققين في مطلـع الـنص، أو بتكـرار المعنـى دون اللفظ، أو بالإتيان بجملـة تفسر المطلـع أو غـير ذلـك مـن العلاقات التي تبين التماسك بين مطلع النص وخاتمته»[1]

إن البـيت الأول في المعارضـة يلخّـص مشكلة الشاعر الكبرى وهي أنه أصبح منسياً في غربته والتي يقابلها بدوام تذكره لأحبابه، إنه يقع من البداية بين ضدين صورتين متقابلـتين وسـنتعرض لهـذا بالتفصيل حين يأتي الحديث عن البناء الأسلوبي للمعارضة.

نقـول إن هـذا الإحساس بهذه الدرجة من التعقيد المتقابل وجد شريكاً لـه في قـصيدة المتنبي الـتي حملـت هـذا القاسم المشترك من الإحساس بالوحشة والغربة والظلم والألم إزاء متقابلات أوقعه فيها دهره.

فـثمة مـشاعر ومواقـف تلاقـى فـيها الـشاعران، أو نستطيع القول بأن صـاحب المعارضـة وجد فيما يعارضه ما نزعت إليه نفسه قبل التفكير في عملية المعارضة ذاتها، فتلاقت المواقف والأفكار والوجدانيات.

فـابن زيـدون وجد من يتلاقى معه الإحساس بالغربة ومشقة البعد عن الـوطن والأهـل والـصحبة والأحبة فأثاره هذا وأعجبه إعجاب الحزين بما يزيد حزنه وجذبه انجذاب الملتاع بما يثير التياعه أقوى وأقوى.

ويـسوقنا هـذا للحديث عن أنواع الأعمال الفنية والتي يقسمها في ذلك د. سويف إلى نوعين:

---

[1] د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، ٢٠٠٠م: ٢/ ١٢٤

أ- نوع نسميه الأعمال السيكولوجية، ولا يزيد عمل الشاعر فيه عن توضيح المضمون الشعوري، ويندرج في هذا النوع كل ما يتناول شؤون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما والتراجيديا والكوميديا.

ب- ونوع آخر نسميه الأعمال الكشفية، وهذه تستمد وجودها من اللاشعوري الجمعي، حيث تكمن بقايا التجربة الأولى، تجربة الأسلاف.

وينقل د. سويف رأي ريتشاردز في كتابه مبادئ النقد الأدبي وهو مترجم ومتداول، عن أهم مميزات الشاعر قدرته على استخدام وجوه الشبه بين تجاربه والسيطرة عليها من خلال تأثير هذه الوجوه بعضها في بعض، ويحاول أن يحدد السبب الذي من أجله تبعث بعض التجارب الماضية دون سواها، فيقول: «إن قابلية التجربة للبحث تعتمد أولاً وقبل كل شيء على مقدار اهتمامنا، أو بالأحرى على دوافعنا التي نشطت أثناءها، وإذا نحن لم نعان اهتمامات مماثلة فإن البحث يكون عسيراً فالتجربة الأصلية مشيدة على عدد من الدوافع، أتتنا من خلالها، بل لقد نستطيع أن نقول إنها هي هذه الدوافع نفسها، والشرط الأساسي لبعثها هو حدوث دوافع مشابهة، ومما لا شك فيه أن عودة جزء من الموقف من شأنها أن تعيد إظهار الكل، ولما كانت دوافعنا تنتمي إلى عدة أبنية، فمن المؤكد أن بعض المنافسة ستجري حول أي هذه الأبنية هو الذي سيبعث، والظاهر أن ما يحسم المشكلة هو نوع العلاقة بين الأجزاء، فإن الكل الأكثر انتظامًا أقوى مما سواه من الأبنية، والآثار المنتظمة أي المتخلفة عن تجارب استجبنا لمقوماتها ككل تكون أكثر استعداداً من غيرها للبعث»[1]

---

(1) الأسس النفسية للإبداع الفني: ٢٦١

وهكذا يبدو اختيار الأديب القصيدة المعارضة مترجماً لتلاقي التجربتين، ولكن بشكل لا تذوب فيه شخصيته وتجربته، إنما تظهر المعارضة الكاملة بمعناها ما لدى الأديب من سمات خاصة وميزات تجعل له مكانة بين الأدباء.

يقول د. فايز الداية: «إن الفنان الأديب يطبع نتاجه بطابعه الذي يتضمن اختياره وانتقاء الإمكانات الفنية التي تجعل تجاربه الشعورية أقرب إلى المتلقي وأكثر قدرة على الوصول إليه، ذلك أنها تمثل عالم تجربته، وههنا نذكر أن لكل فنان اختياره وقدرته على أن يأخذ ما يجعله مميزاً، أما المقلد فذاك لا يجد له بين الأدباء المبدعين مكانة تحمل النقاد على درسه»[1]

فالمعارضة بذلك ائتلاف واختلاف في الوقت نفسه، كما يقول د. زكي مبارك: «ائتلاف قلبين أو اصطدام نفسين واقتتال عبقريتين»[2]

هكذا كان الاختيار لهذه القصيدة من قصائد المتنبي، التي تصور حجم الألم الذي ألم بالمتنبي بعد فراقه سيف الدولة، وإن كم القصائد التي نظمها المتنبي في سيف الدولة ينبئ بحجم المأساة التي وقع فيها بعد فراقه له وفي ذلك يرى د. علي الغريب «إن الناظر إلى عدد القصائد التي قالها المتنبي في سيف الدولة لابد له أن يخرج بنتيجة مؤداها أن هذه القصائد التي لا تزيد عن الثمانين قصيدة ومقطعة تكاد تشكل ديواناً مستقلاً وهذا أمر جديد على الشعر العربي يؤكد على أن العلاقة بين الشاعر والممدوح قد أخذت شكلاً جديداً على يد المتنبي من خلال علاقته بسيف الدولة»[3]

---

(1) جماليات الأسلوب: ٢٢

(2) الموازنة بين الشعراء: ٣٦٩.

(3) سينيات المتنبي وعامريات ابن دراج القسطلي، دراسة فنية موازنة، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة، العدد الرابع والعشرون، الجزء الثاني، ص ٥٠١، عدد يناير ١٩٩١م.

المعنى بين القصيدتين:

الوطـــن:

الـوطن الـذي يلـتاع الشاعران من أجله نراه وقد اختلفت مفهوماته في القصيدتين.

فالوطن يمثل في معارضة ابن زيدون الأحبة فشوقه إليه شوق إلى أحبته. إن رؤيـته للـوطن تمثل الاستقرار والركون إلى الأهل والأحبة. إنه المكان الذي يعد الارتحال عنه نفي بكل ما تحمل الكلمة من ألم ومشقة وعناء. إن البقاء فيه هو السعادة والكينونة والذات والوجود.

أمـا الـوطن لـدى المتنبي فله مفهومات أخرى. إنه الأرض التي تتحقق عليها طموحاته وآماله، إنه الأرض التي تحقق له العزة والمكانة التي ينشدها، فإن تغـير هـذا أو تـبدل فهناك أوطان أخر وإن لم ينجح في استمرار تحقيق طموحاته فإن اسـتبدال المكـان أمر ميسور. فليس هنالك ما يجعله مرتبطاً بمكان أو أرض بعيـنها. إن وطـنه حـيث يجـد ما يتمنى.. وهو في سبيل ذلك يحيا حياة البدوي فالـبداوة مـتغلغلة في نفـس هـذا الـشاعر العربـي، فالأرض التي يلقى فيها ذلاً ليست بالوطن. إن الوطن حيث يجد المبتغى، ولذا فالرحلة وعناصرها من أهم سمات هذه القصيدة. فالشاعر في رحلة دائمة. الرحلة هي السبيل والوسيلة اللتان تتحقق بهما وثباته وطموحاته؛ ولذا نقرأ كثيراً مفردات الرحلة على طول القصيدة سواء في الغزل أم في الهجاء أم في انتظار وفاء كافور بوعوده.

(أن يـبلغني- في إثـر- تحملوا- كل ناجية- هوادجكم- بين- السفن- يهمـاء- الرواسـم- الرسيم- أخفافها- أصاحب- لا أقيم- رحيلي- بفراق- الأجلة- مهري- بُدّل- الرسن).

«وما زال نسق العربي الرحال القديم موجوداً لديه، وما زال فخوراً ببداوته: يحب البدو ويمجد البادية»[1]

الدهر:

وثمة نقطة تلاق أخرى مما عبر عنها الشاعران وإن اختلفا في النظرة إليها أو الموقف منها، ذاك هو الدهر، فالدهر من عناصر التلاقي والافتراق فقد تلاقى الشاعران في أن الدهر من العناصر الهامة في حياة كل منهما وهو نقطة من نقاط الارتكاز الفكري عندهما، لكن وكما سنرى أن النظرة إليه أو الموقف منه اختلف باختلاف الصفات الشخصية والظروف السياسية.

إن المتنبي بما تمتع به عقله من الغلبة على العاطفة والتعقل والمنطقة، وتلك الروح الوثابة الطموح المجابهة التي لا تعرف الهوان والاستكانة والخضوع، وتلك الظروف السياسية التي بما دار فيها من معارك حربية وصراعات شخصية وطموح لفكرة العروبة، جعلت من المتنبي شخصاً لا يستكين ولا يهدأ شخصاً أبيّاً معتقداً بكل قيمه ومثله العليا يغالب ويناضل فلا يعرف للهزيمة سبيلاً ولا يرتضي بالانتصار بديلاً، فهو في تحد دائم ومستمر

وهو يطالعنا بهذا الموقف من بدايات القصيدة:

أريد من زمني ذا أن يبلغني ... ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

إنه يطالب دهره بما ليس من صفاته وهذا تحدٍّ له، ثم ينقلب ساخراً ساخطاً في صورة نصيحة جليلة لا تلق دهرك إلا غير مكترث، ويجعل من إرادة الروح وقوتها، ومن الصحة والعافية سبيلاً لمواجهة ما يحدثه الدهر وما يَضُرُّ به.

ما دام يصحب فيه روحكَ البدنُ

---

[1] د. عمر عبد الواحد: دوائر التناص، دار الهدى للنشر، ط١، ٢٠٠٣م: ٦١.

ثم يقدم نصيحته الخالدة:

ولا يرد عليك الفائت الحزنُ

تقريراً منه لعدم جدوى الحزن إنه رجل يرقى فوق الأحزان ويرسم صورة صلبة لروحه التي تغلب الدهر وتتحداه صورة لرجل خبر الدهر وعرف أحواله فيطلق حكمته التي ملأت أسماع الزمان:

تأتي الرياح بما لا تشتهي السفنُ

ليوقع اليأس في نفوس حسّاده ومبغضيه فمهما فعلوا فلن يستطيعوا نوال ما يتمنون له من أذى.

أما الدهر في معارضة ابن زيدون فيبدو في صورة الغالب والمغلوب، فابن زيدون يتأسى على الزمن الماضي.

كُنَّا وكانوا ثم يأتي الفعل فقد ظعنوا ليؤكد تلك المأساة التي يحياها الشاعر، وهو يقف إزاءها حزين الروح مكبّل الإرادة.

إنه يأسى على الماضي ولا يملك لحاضره تبديلاً فليس له إلا التمني.

أو تحفظون عهوداً لا أضيعها

إنه يقف موقف المغلوب على أمره فريداً وحيداً

وأفردته الليالي من أحبته

فبات ينشدها مما جنى الزمن

ويختم قصيدته بتلك النهاية اليائسة:

م التعلل لأهل ولا وطن

ولا نديم ولا كأس ولا سكن

والتي تختلف تماماً عما أنهى به المتنبي قصيدته:

وإن تأخر عني بعض موعده
فما تأخر آمالي ولا تهن

ولكنّي ذكرت له مودة
فهو يبلوها ويمتحن

فالمتنبي لا تنقطع أنفاسه ولا رجاءاته، إنما لديه من التصميم والعزم ما يستطيع أن يتحدى به الزمن ويصر على التغيير، فهو سينتظر تحقيق وعد كافور وإلا سينقلب عليه هاجياً عنيفاً مثلما فعل مع سيف الدولة الذي كان من خالصة دهره.

ومن سمات التميُّز في قصيدة المتنبي:

الحكمة:

والحكمة تؤدي دورها في النص الأدبي إذا حسن سبكها ووضعت في موضعها، ويرى صاحب المنهاج الذي سماها تحجيلاً لما تضفيه على النص من جمال وبهاء يرى أن «إذا ذيلت أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية واتضحت شيات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها -فكان لها هذا بمنزلة التحجيل- زادت الفصول بذلك بهاءً وحسناً ووقعت من النفوس أحسن موقع، فيكون في ورود البيت الأخير الذي يتضمن حكماً أو استدلالاً على حكم، إثر المعاني التي لأجلها بُيِّن ذلك الحكم أو الاستدلال عليه، إنجاد للمعاني الأول وإعانة لها على ما يراد من تأثر النفوس لمقتضاها، فكان ذلك من أحسن ما يعتمد في الفصول وأزينه لها»[1]

---

(1) المنهاج: ٣٠٠.

ويعد حازم أبا الطيب ينتمي إلى الطراز الأعلى في مستوى حكمه، فيقول: «ثم جاء أبو الطيب المتنبي في المولّدين فولع بهذا الفن في الصنعة وأخذ خاطره به حتى برّز في ذلك وجلّ وصار كلامه في ذلك متمياً إلى الطراز الأعلى»[1]

فالحكمة عند المتنبي تحوّل تجربته الخاصة إلى أمر يخص البشرية والإنسان في كل زمان ومكان. إن هذه التجربة الخاصة للمتنبي يختلف أسلوب التعبير عنها عند شاعر كالمتنبي عن شعراء كثيرين غيره فهو يعمم تجربته على البشر بلا حدود مكانية أو زمانية، فينطلق من التعبير عن الذات إلى التعبير عن الإنسانية وهذا ما أعطى لشعر وحكم المتنبي بصورة خاصة هذا البعد الإنساني، وذلك الذيوع وتلك القيمة.

وإن كان د. عمر عبد الواحد يعتبرها تنزع التجربة الشعرية حيويتها وتوهجها وتبعد بها عن خصائص الشعر إلى التجريد والمنطق. فيقول:

«ومن المعروف أن الحكمة تنتزع التجربة من خصوصيتها وتوهجها وحيويتها، وتضفي عليها صيغة تعميمية تجريدية هي أقرب إلى أحكام العقل والمنطق لا التصوير والتعبير اللذين هما خاصية الشعر الأولى»[2]

وهذا القول على جانب كبير من الصواب إذا أردنا تطبيقه على حكم لغير المتنبي، لكننا وبنظرة مدققة إلى حكم المتنبي نجد الأمر، وقد اختلف على جانب من جوانبه، فحكم المتنبي حملت لنا بالإضافة إلى قيمتها العقلية الإنسانية اللامحدودة حملت مشاعر وصوراً بديعة وأخيلة فريدة. انظر إلى قوله:

---

(1) نفسه: ٣٠١.

(2) دوائر التناص: ٥٧.

لا تلـق دهـرك إلا غـير مكـترث

مـادام يصحـب فيه روحك البدن

فما يـدوم سـرور ما سررت به

ولا يـردُّ علـيك الفائـت الحَـزَنُ

وقوله:

مـا كـل مـا يتمنـى المـرء يدركـه

تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

إلى غيرها من الحكم الرائعة ذات القيمة الشعرية الفائقة.

أما الحكمة عند ابن زيدون فهي أقل وفرة وعمقاً ولم تكن مما يتكئ عليه في معارضته هذه لذلك لم يستفد بها في بنائه الدرامي. ولنقرأ في ذلك قوله:

«إن الكرام بحفظ العهد تُمتحن»

وقوله:

فَرُبَّ فتى بالشوق قد عاده –من ذكركم– حَزَنُ

الأحبـة:

أما الرمـز في قصيدة المتنبي، فقـد لجأ فيه إلى إسقاط تجربته مع سيف الدولـة ومـا حـدث بينهما من انصرام لحبل الوداد وعدم محافظة على عهود الصداقة واستماعه لأقوال المبغضين من جلسائه، أسقط هذه التجربة على أحبته الـذين ارتحلـوا عـنه فجـاء حـديث العـشاق حديث دعاء عليهم لا لهم حديث سخرية منهم واستهانة بالبعد عنهم وتصوير القدرة على هذا البعد.

تحملـوا حملـتكم كـل ناجـية فكـل بـين علـيَّ الـيوم مـؤتمن

مـا في هوادجكم من مهجتي عوض إن مُـتُّ شـوقاً، ولا فيها لهـا ثمـن

إن رحلة العشاق هنا هي رحلة المتنبي وافتراقه عن سيف الدولة ومجلسه.

لقد أرمز المتنبي لهذه التجربة القاسية فتحول حديث العشق إلى تعبيرات شديدة اللهجة لا تدل على تعلق بهم أو حزن عليهم أو شوق إليهم.

لقد اختلف المشهد الغزلي عما هو مألوف معتاد لدى شعراء العرب، فموقفه الساخر الهازئ من الحب والمحبين وضعفهم وإسرافهم في الحزن والشوق، ثم عدم اهتمام برحيلهم وظعنهم بل والدعوة عليهم، ثم اتهامه العشاق بسفه عقولهم وقلة حيلتهم وجعل العشق والعاشقين في صورة قبيحة تبدو أمام الناظرين حسنة جميلة، وأرى أن ثمة علاقة وطيدة بين هذا المقطع وما حمله من مشاعر سخرية وهزء بالأحبة والحب وبين شخصية سيف الدولة وجلسائه الذين لم يجد من حبهم إلا كل ظلم وغبن وحسد ورغبة في موته وتمن أسطوري في عدم وجوده على هذه الأرض لقد تمنوا موته ونشروا خبره.

إن المتأمل لهذا النص يرى أن المتنبي لم يعن الأحبة الذين نعنيهم إنما عنى سيف الدولة فكان المطلع الغزلي بمثابة إرهاص للغرض الرئيسي الذي قدم له ببراعة وإن بدا للوهلة الأولى نقيض ما تعودناه من أحاسيس المحبين المتولهين.

وهو يقدم النصيحة بشكل غير مباشر فهو لا ينهى عن العشق إنما يقدم آثاره ونتائجه فيبشع صورته في العيون، فالعشق يلحق بأهله الضرر فتفنى عيونهم وتفنى أنفسهم في رجاء كل قبيح يتصورونه حسناً لأنهم لا يعملون عقولهم فالعاشقون لا يسمعون إلا نداءات عواطفهم الحائرة.

مما أضَرَّ بأهل العشق أنهم　　هَوُوا وما عرفوا الدنيا وما فَطِنوا

تفنى عيونهم دمعاً وأنفسُهم　　في إثر كل قبيح وجهُهُ حَسَنُ

البناء الأسلوبي:

ولقد تقاسم الشاعران شعوراً حاداً بالألم نتيجة الصراع بين المتقابلات اللذان تعرضا له فجاءت ثنائية الشعور بالتضاد بين ما كان وما هو كائن بالفعل، بين الصداقة والعداوة، الوفاء والغدر، التذكر والنسيان، الأنس والوحشة، الوطن والاغتراب عنه، الأنا والآخر.

كل أولاء عبر عنه كلا الشاعرين في بنية لفظية أسلوبية محكمة وإن اختلفت في طرائق الأداء.

فنرى المتنبي وقد سلك إلى ذلك كل السبل التي تبرز هذا التقابل، بل إنه لم يكن تقابلاً يقف منه موقف المشاهد الساكن بل موقف الرافض المتحدي، فالأنا عند المتنبي ظهرت على المستوى البنائي المتكامل.

فتأتي الأنا في صورة الفعل القادر على الحدث (فعلت).

أريد - انتفضت - أصاحب

وفي صورة نفي ما لا يريد فهو المتحكم القادر على أفعاله.

(لا أصاحب - لا أقيم - لا ألذُّ - ما تأخر آمالي - لا تهن).

وفي صورة ضمير المتكلم

(زمني- يبلغني- عليَّ- دني- بيني- حلمي- إني- بي- رحيلي- مريري- مُهري- عنِّي- آمالي).

أو تاء الفاعل.

مُتُّ- نُعيتُ- قُتلتُ- انتفضت- رأيتكم- سهرتُ- بُليتُ

وكذا نجد الضمائر تتمحور حول ذات الشاعر وتندر حول الآخر، ثم نرى المتنبي وقد أظهر قدرته على تحويل كل ما لا يرضى عنه فيبدو إحساسه بالأنا الغالبة القاهرة.

كـم قد قُتلت وكم قد مُتُّ عندكم

ثـم انتفـضت فـزال القبر والكفن

وهو يتحمل الرحيل ولا يقبل البقاء في ظل ما لا يرضى:

فغـادر الهجـر مـا بـيني وبيـنكم

يهمـاء تكـذب فـيها العين والأذنُ

تحـبو الرواسم من بعد الرسيم بها

وتسأل الأرض عن أخفافها الثفِنُ

والحلم والمال عنده وسيلة عز وشرف لا جُبْنٍ وذل:

إنــي أصاحب حلمي وهو بي كَرَمٌ

ولا أصاحب حلمي وهو بي جُبُن

ولا أقـيم علـى مـال أذِلُّ بـه

ولا ألـذُّ بمـا عرضـي بـه دَرِنُ

ثم يصور التضاد ما كان عليه ثم تحوّل عنه:

سـهرت بعـد رحيلي وحشة لكم

ثم استمر مريري وارعوي الوَسَنُ

وإن بليـت بـوُدٍّ مـثل ودكـم

فـإنني بفـراق مـثله قمِـنُ

إنها أنا الشاعر التي لا تستكين ولا تقع فريسة لقوى أخرى تسيطر عليها وتضعفها.

ويؤكد د. الفقي اشتراك المقابلة في تحقيق وحدة النص وتماسكه «وبصفة عامة يتحقق التماسك النصي في السور عبر نمط ظاهر وهو المقابلة»[1]، ثم يتابع قوله. «غير أن هذه المقابلة ليست بين كلمة وأخرى أو جملة وأخرى، بل بين وحدة دلالية ووحدة دلالية أخرى»[2] وهذا ما نراه عند المتنبي.

إن المتنبي يبرز الأنا القادرة أيضاً من خلال تكرار النفي الذي يدعو إلى التماسك النصي؛ فهذا التكرار يؤكد الحقائق ولا يشعر المتلقي بأن ثمة تخلخلاً بين أجزاء النص.

لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن

وهو ما تناص معه ابن زيدون

ثم تأتي صيغ أخرى للنفي المتكرر عند المتنبي

ما عرفوا وما فطنوا

لما يديم ولا يرد

ما في هوادجكم ولا فيها لها ثمن

لا يصون ولا يُذْرُ

لا أصحاب ولا أقيم ولا البلد

فما تأخر آمالي ولاتهن

وهكذا فإن صيغة النفي أو بنيته المكرورة مؤكدة للخط الشعوري داعية إلى التماسك بين أجزاء النص وعناصره من بداية القصيدة وإلى نهايتها، كما أدت إلى إظهار الانفعالات الشديدة والشعور بالفقد والضياع أو نفي المعنى والتأكيد عليه.

---

(١) د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، ٢٠٠٠م، ٢/ ٣٨.

(٢) نفسه: نفسه.

وقد يؤدي التكرار إلى الشعور بالاستمرار كما يرى أحمد مجاهد: «إن التكرار ينبع من رغبة الشاعر في التعبير عن ديمومة الزمن وسرمدية الحياة»[1]

وفي معرضنا هذا فهو يفيد التواصل والاستمرار وهو ما يريد أن يؤكده المتنبي ليقهر به محاولات أعدائه ولأنهم مهما فعلوا فهو كائن موجود مستمر

أما د. صبحي الفقي فيرى فيه شكلاً من أشكال التماسك النصي: «فالتكرار، زيادة على كونه يؤدي وظائف دلالية معينة، فإنه يؤدي كذلك إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص، بالتأكيد مع مساعدة عوامل التماسك النصي الأخرى»[2]

هكذا ظهر التقابل من خلال الخط السردي في قصيدة المتنبي فالأنا ترفض الآخر وتنحصر في ذاتها لا تعبر إلا عن نفسها ولا تريد أن تشرك أحدًا أو تبث جانباً من جوانب انفعالاتها وآلامها إزاء ما يحدث لها من جفاء وكره.

كذلك ظهرت أنا المتنبي جلية من خلال فرض رؤيته وآرائه التي يمنطقها بأسلوب ينهض بنا نحن المتلقين إلى تبني هذه الآراء ويكسبها القدرة على مواجهة الأمور بأسلوبه نفسه: فثقافته العقلية المؤثرة القادرة على بسط الأفكار في صورة منظمة اعتمدت البناء المنطقي، أوما أستطيع تسميته بمنطقة الجملة الشعرية، **بم التعلل؟ لا أهل ولا وطن ...**

أو قوله:

لا تلق دهرك إلا غير مكترث

مادام يصحب فيه روحَك البدنُ

---

(1) أشكال التناص الشعري: ٢٣٩

(2) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق. ٢/ ٢٢

فما يديم سرور ما سُرِرتَ به

ولا يَرُدُّ عليك الفائتَ الحَزَنُ

ثم انظر كيف يقنعنا بخطأ أهل العشق إذ اتبعوا أفئدتهم وعموا عن الحقائق:

مما أضرَّ بأهل العشق أنهم

هَوُوا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا

تفنى عيونهم دمعاً وأنفسهم

في إثر كل قبيح وجههُ حَسَنُ

وهذا بخلاف ما لاحظناه عند ابن زيدون فالأنا والآخر لديه تأخذ إحساسًا آخر. الأنا الضعيفة التي لا حول لها ولا قوة - الأنا الصابرة التي تتمنى عودة الأيام والأحبة، الأنا التي تذوب في الآخر فلا حياة لها بدونه سواء أكان الآخر هو الوطن المعلوم المحدد أو الأحباب الذين لم يصونوا العهود أم تلك الورقاء والغصن اللذان جعلهما شريك همومه وأحزانه فهذه الورقاء وجدت في شكواه تلاقياً مع شكواها فأخذت ترجّع شدوه والغصن يتمايل نشوة بهذا التجاوب والتلاقي.

بل إنه أيضاً جعل من السامع والقارئ مشاركاً له في هذا الشعور بالحنين والشوق عن طريق البنية الأسلوبية الإنشائية التي تميزت بتعددها وتنوعها وثرائها مثل الاستفهام والنداء والطلب، وهذا التعدد يأتي بنسبة فائقة على نظيره في قصيدة المتنبي الذي مال إلى استخدام الأساليب الخبرية التقريرية المعتمدة أحياناً على صيغ الفعل الماضي أو حرف التحقيق (قد) أو بحرف التوكيد (إنّ) أو على الجملة المنفية المتكررة أو حصر الخبر في المبتدأ.

لقد بدا ابن زيدون متلهفاً ولهاً ملتاعاً تحمل أساليبه أمنياته البائسات الحزانى. أما المتنبي فقد مالت به أساليبه إلى إظهار ما تحمله نفسه من قوة وتحمل وإصرار.

وإذا كنا لما ننتهي بعد من البناء الأسلوبي في القصيدتين فإنه بجوار البناء التقابلي الذي تناص فيه ابن زيدون مع المتنبي لإظهار الأنا والآخر وما كان وما هو كائن، فإننا نستطيع أن نضيف إلى عارضة ابن زيدون في هذا الصدد أنها تناصت مع قصيدة المتنبي في الاعتماد على بنية الجناس وهو من ألوان الصنعة اللفظية إضافة إلى المقابلة الوجدانية التي تصور حالين، هذه الصنعة لا نلمس فيها تكلفاً أو نلقاها لقاء الضيف الثقيل على متن القصيدة. إنها صنعة لها من السلاسة والعذوبة والروعة ما يأخذ الألباب ويذيب الوجدان، ويطرب الأسماع، وهي سر من أسرار ابن زيدون فلا تكاد تلقى هذه الضروب من الصنعة اللفظية عند غيره مثلما تلقاها عنده ولا تتقبلها عند سواه كيفما تتقبلها في نظمه ونثره أيضاً، ويصف د. إبراهيم أنيس هذه الموسيقية النابعة من تردد الحروف بالأنغام التي تزيد الشعر جمالاً وحسناً «إن تردد بعض الحروف -أو الكلمات- يكسب الشطر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه، ومثل هذا مثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغاماً بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسناً، فليس تكرار الحروف قبيحاً إلا حين يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق به عسيراً، فالمهارة -هنا- في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوتته»[1]

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧٨م: ٤١.

هذه الموسيقية هي التي ألفت جميع الآراء على تميز شعر ابن زيدون بها، مما جعله يبرز في هذه الخاصة، ولنا أن نطلع على بعض الآراء التي قيلت حول هذا الشان، فهذا الأستاذ كامل الكيلاني في مقدمته للديوان يقول:

«فما كدت أبدأ في درس ابن زيدون، شعره ونثره، وأتقصّى أخباره وأخبار عصره، حتى رأيت ما راعني وأدهشني ما رأيت، لقد كنت استكثر عليه اسم شاعر اعتيادي فصرت أستقلّ له الآن اسم شاعر كبير، وكنت أكرهه لكلفه بالصنعة التي بغّضت إلينا أكثر شعراء ذلك العصر وأفسدت علينا أكثر الأدب العربي، فإذا بي أحب هذا اللون الرائع من الصنعة المعجبة التي تمتزج بالنفس وتهيمن على القلب وتحبّب فيها أشدّ الناس بغضاً لها، وقد عرف ابن زيدون كيف يتخذ من الصناعة والبديع أدوات للافتنان في الأداء والتعبير والإبداع في تصوير أروع المعاني الساحرة وأدق الخوالج النفسية، وإذا بها نفس تطرب إلى الجمال وتفتنّ في التعبير عنه، وطبيعة سمحة صناع لا التواء فيها ولا تكلف   والحق إن ابن زيدون ساحر بياني خلاّب يتخذ من الصنعة وسيلة للروعة والدقة وحسن الأداء، كما يتخذ المصور الماهر -من مختلف الأصباغ- وسيلة للتعبير عن أدقّ وأخفى الأسارير واللمحات، ولا أكتم القارئ أنني من ألدّ أعداء الصنعة اللفظية، ولكنني من أشد أنصارها إذا جاءت عن هذه الطريق.

ولقد أراد بعض الكتاب أن يعيب على ابن زيدون وأناتول فرانس أنهما من رجال الأساليب، ونسوا أن الأسلوب العالي هو غاية تنخلع دونها الرقاب»[1]

---

(1) مجلة أبولو، عدد أكتوبر ١٩٣٢، م١، ص ١٧٣

ومـن هـذه الآراء الـتي أشـادت بموسـيقية ابن زيدون الرائعة د. شوقي ضـيف الـذي يقـول: «فلـيس في موسـيقاه، وألحانـه أي شـائبة، إنمـا فيها الخفة والرشـاقة، ولـذلك كانـوا يـشبهونه بالبحتري، بل كانوا يـسمونه بحتري المغرب لـسلامة شـعره وانسيابه كأنه الماء العذب السلسبيل، وليس من شك في أن هذا يـدل علـى أنـه طـبع فـنه بالطوابع العربية الأصيلة فقدأخذ نفسه على ما يظهر بـثقافة واسعة للشعر الذي سبقه من العصر الجاهلي إلى عصره، ولم يدخر وسعاً في قراءة دواوينه والوقوف على أسراره، وكأنه كان يشعر شعوراً قوياً بأن الشعر ينبغـي أن لا ينفـصل قديمـه عـن حديـثه، ففـزع إلى جداوله المختلفة ينهل منها ويعـب، محتذياً بأمثلة سابقيه، غير خارج ولا ثائر على قواعدهم وقوالبهم الفنية المرسـومة، ولم يلـبث أن نفـذ إلى موسـيقاه الـرائعة، وكأنمـا حفزه ما قرأه لكبار الشعراء أمثال البحتري وأبي نواس وأبي تمام وابن المعتز والمتنبي وأبي العلاء إلى أن تكـون لـه موسـيقاه، ويكـون لـه عـزفه وإيقاعـه وتكـون لـه قوالـبه الحـية الجذابة»[1]

ولنلمس هذا في بعض الشواهد من النص المعارض.

وجفــــا أجفانـــــه الوســــــن

شـــــفها إذ شـــفني حـــــزن

فـــــبت أشــــكو وتـــــشكو

إن كـان عـادكم عـيد، فـرب فتى بالـشوق قد عاده من ذكركم حَزَنُ

هـذه الموسـيقى الـرقيقة المنسابة التي تذيب النُّفْس والنَّفَس قد لا نحسها فيما أتى به المتنبي من جناس ولننظر في ذلك إلى قوله:

---

(1) ابن زيدون: شوقي ضيف: ٣٨.

يبلغني ما ليس يبلغه

فما يديم سرور ما سررت به

تحملوا حملتكم

يا من نعيت - كل بما زعم الناعون

قد كان شاهد دفني - قبل من دفنوا

تحبو الرواسم من بعد الرسيم

أصاحب حلمي - أصاحب حلمي

وعلى المستوى التركيبي فإننا نستطيع أن نتلمس بعض مظاهر التناص بين القصيدتين. فإذا كان المتنبي اعتمد على صيغة الحال جزءاً أساسياً في تراكيب القصيدة فإن ابن زيدون تناص معه في هذا الاستخدام، فهذا التركيب -الحال- لم يأت عبثاً أو عفواً إنما كان مقصوداً مؤدياً دوراً مهماً في بناء القصيدة فتركيب الحال من التراكيب التي وظفت بمهارة في تصوير ما كان وما هو كائن أو بتعبير آخر ما قام وما هو قائم بالفعل لأننا في هاتين القصيدتين إزاء تصوير حالين متقابلين كما سبق وأشرنا، ولنلتقط بعضاً من هذه التراكيب في القصيدة عند المتنبي.

لا تلق دهرك إلا غير مكترث	جملة اسمية
هووا وما عرفوا الدنيا	جملة فعلية
تفني عيونهم دمعاً	مفرد
إن مُتُّ شوقًا	مفرد
يا من نُعيت على بعد بمجلسه	شبه جملة
تحبو الرواسم من بعد الرسيم	شبه جملة
إني أصاحب حلمي وهو بي كَرَمٌ	جملة اسمية
سهرت بعد رحيلي وحشة لكم	مفرد

عند ابن زيدون.

يخفى لواعجه والشوق يفضحه	**جملة اسمية**
أيبقى في جوانحه فؤاده، وهو بالأطلال مرتهن	**جملة اسمية**
وأرق العين والظلماء عاكفة	**جملة اسمية**
فبت أشكو وتشكو فوق أيكتها	**شبه جملة**
وبات يهفو ارتياحاً بيننا الغصن	**شبه جملة**
وأفردته الليالي من أحبته	**شبه جملة**

وكما نلحظ أن استخدام المتنبي لبنية الحال جاء أشمل لأنواعها وأعم.

وإذا كان المتنبي امتاز على ابن زيدون في هذه الشمولية إلا أننا لا نستطيع القول بأن مستوى بنية الحال التي وردت في المعارضة قصرت عن المعنى وعن الوفاء بدورها في أدائه.

وثمة ميزة انفرد بها ابن زيدون في هذه المعارضة، وهي استخدامه للجمل الاعتراضية، والتي انتشرت في سائر القصيدة ولم يخل من الأبيات العشر سوى ثلاث فقط ولذا أرى أنه لا داعي لإعادة كتابتها بعداً عن الإطالة، ولكن نريد أن نرمز لبنية التركيب الاعتراضي بعدم قبول الواقع فهي تقودنا إلى الإحساس بهذا الواقع المؤلم وموقف ابن زيدون الرافض له المعترض عليه وذلك تؤيده وفرة البنى الاعتراضية في القصيدة وإن كانت في مواضع من قصائد أخرى تؤدي إلى انقطاع خط السرد، ونرى أن اعتماد الشاعر على هذه البنية على طول القصيدة مما يحقق التماسك النصي الذي نسعى إلى تأكيده من بداية الدراسة لهذا النص، ومما يؤيد ذلك القيمة المعنوية التي يحققها الحذف وهو إن لم نعدمه في القصيدتين فقد وجدناه على ندرة، وقد استشهد على هذا بقول المتنبي:

أريـــد مـن زمـني ذا أن يـبلغني   مـا لـيس يـبلغه مـن نفـسه الزمن

والتقدير. أريد من زمني ذا أن يبلغني الزمن من نفسه ما ليس يبلغه الزمن من نفسه.

ويقول ابن زيدون:

ورقاء قد شفها إذ شفني حزن

والتقدير: شفها حزن إذ شفني حزن.

وقوله:

كنا وكانوا على عهد فقد ظعنوا

والتقدير كنا على عهد وكانوا على عهد

وقد استشهد د. الفقي بقول قيس بن الخطيم بوصفه شاهداً ذكره المبرد دليلاً على التماسك النصي القائم على الحذف إذ يقول قيس بن الحطيم

نحن بما عندنا وأنت بما عندك راضٍ والرأي مختلف

«فلا شك أن التماسك النصي بين هذين الشطرين تحقق بعد تقدير المحذوف، من لفظ المذكور، ويمكن تمثيله كالتالي:

نحن + بما + عندنا + (.........)

أنت + بما + عندك + راض   إبدال من الصفر بتعبير هاليدي.

ونرى أن التماسك تحقق عبر عدة جوانب:

١- تكرار اللفظ نفسه بعد إعادة المحذوف.

٢- المرجعية المتحققة بين الشطرين.

٣- وجود دليل على المحذوف»[1]

---

[1] علم اللغة النصي: ٢/ ٢٠٠.

البناء الوصفي:

وعلى المستوى الوصفي فإن قصيدة المتنبي أوشكت أن تخلو من تلك الصور الأسطورية الرائعة التي عودنا عليها بتلك المهارة والحرفية، ربما لأنه ليس هنا في معرض مدح سيف الدولة إنما الانقلاب عليه، فالقصيدة خلو من وصف المعارك أو ما يؤدي إلى التصوير الكلي لحدث ضخم، ونستطيع أن نقع على تلك الصورة الفريدة التي صور بها نفسه وقد بعث من جديد بعدما أقبره حساده ومبغضوه.

كم قد قُتلت وكم قد مُتُّ عندكم

ثم انتفضت فزال القبر والكفن

إنه يصور إلحاح أعدائه على إماتته رغبة في الخلاص منه ثم هو يخيب رجاءاتهم ويخزي مكايدهم فينتفض في قبره ويشق كفنه ويخرج من رمسه كلما أقبروه، إنه المتنبي بروحه المتحدية وإصراره وعناده الذي يجابه به كل محنة.

هذه الصورة التي استخدم فيها الفعل والحركة، فالوصف هنا معتمد على الجملة الفعلية وما تبعثه من حركية الوصف بخلاف الجملة الاسمية التي تؤدي إلى تجميد الصورة فتفتقد إلى الحركة ويغلب عليها السكون والنمطية.

وهكذا تتميز صور المتنبي بغلبة الحركة عليها باستخدام الأفعال فكأنك تعيش معه حدثاً يحدث وتعايشه الزمان والمكان، وهو يعتمد على استحضار حاستي البصر والسمع ومعايشة المكان قبل أن يبدأ الوصف، إن الثراء بالفعل والحركة والرؤية والسمع في صور المتنبي ما يجعلها ترقى إلى الرغبة في التناص معها في هذا الأسلوب الحركي النابض بالمشاركة كما يتضح في هذه الصورة من صور ابن زيدون:

وأرّق العيـــن والظلماء عاكفة ورقـاء قـد شـفها إذا شـفني حَزَنُ
فـبت أشـكو وتشكو فـوق أيكتها وبـات يهفـو ارتياحاً بيننا الغصن

هذا الأرق وما يصاحبه من فعل انفتاح العين في زمن الليل الذي أقامت فيه الظلماء ثم دلالة الفعل أرّق من محاولات أوحى بها التضعيف فهناك محاولة للنوم يقابلها صوت الورقاء الذي يؤرقه ويمنعه النوم بعدما أصابها وأصابه الحزن فجعل يضعفهما وينحلهما، فباتا إلى الصباح يتراسلان الشكوى والغصن يعجب بهذا التجاوب والتوافق في الإحساس والشعور فبدا يتمايل وكأنما هزج وطرب لما رآه من حال المشاركة بين الشاعر والورقاء.

هـذا الكـم الهائـل مـن الأفعـال في صـورة واحدة جعل الصورة نابضة بالحركة مصورة للزمن والمكان معبرة عن جوانب النفس أدق وأجمل تعبير:

حركة العين في حال الأرق.

حركة عكوف الليل.

حركة الحزن وهو يجهد النفس فيضعف قواها.

حركة الغصن المتمايل.

صوت الورقاء.

صوت شكواه وشكوى الورقاء وكأنهما الهمس الذي ينساب في سكون الليل.

إيحاء زمن الليل وما يحمله من هم وحزن ووحدة وسكون ووحشة.

إنها صورة وصفت أحاسيس الشاعر بكل دقة وبساطة وتمكّن بعيداً عن التعقيد والتقعر والفلسفة وبسلاسة وعذوبة فائقين.

وهكذا نستطيع أن نلمس هذه الخاصية والميزة في جميع صور ابن زيدون في هذه المعارضة.

أبو بكر الأشبوني

ولـيلٍ كهـمِّ العاشـقين قميصهُ ... ركـبتُ دياجيه ومـركبها وَعْـرُ

سريتُ وأصـحابي يُميلُهُمُ الكرى ... فهـمْ منه في سُكْرٍ وما بهـمُ سكر

رميتُ بجسمي قَلْبَهُ فنقدْتُهُ ... كما نفذ الإصباحُ إذ فُتِقَ الفجر

ولما بدا وجهُ الصباح تطلّعتْ ... خيولٌ من الوادي مجلّلةٌ غُبر

فقلت لهم: خيل النصارى فشمّروا ... إليها وكرّوا ها هنا يَحْسُن الكرّ

وكانت حُمَيَّا النوم قد صرعتهم ... فَفَلُّوا وَوَلَّوْا مدبرين وما فرّوا

وأفردتُ سهماً واحداً في كنانة ... من الحرب لا يُخشى على مثلهِ الكسر

وكنت عهدت الحرب مكراً وخدعةً ... ولكنْ مع المقدور ما لامرئٍ مكر

فطاعنْتُهُمْ حتى تحطّمتِ القنا ... وضاربتُهُمْ حتى تكسّرتِ البُتْر

أضرّج أثوابي دماً وثيابَهُمْ ... كأنّ الذي بيني وبينهم عطر

وأخْلِقَ بي والموت يكشر نابه ... ومنظرُهُ جهْمٌ وناظره شَزْرُ

فأعطيتها وهي الدنيّةُ صاغراً ... وقد كان لي في الموت لو يَدْني عذر

فطاروا وساروا بي إلى مستقرّهِمْ ... يصاحبني ذلٌّ ويصحبهم فخر

فقال العذاري حَرِّقوه عقارضاً ... فمن قتله الفتيانُ عُطِّلَتْ البكر

ومنها:

فجاءوا بأنواعِ الكبول ونظّموا ... سلاسلَ في جيدي كما يُنْظَمُ الدر

وساقوا كلاباً كالفحولةِ أجْسُماً ... لها أعينٌ خُضرٌ ملاحظها شُزْر

فقالوا اعطنا ألفاً فقلت مضاعفاً ... [ ]

فسبحانَ ربي ما أجلَّ جلالَهُ ... تخلّصني منها له الحمدُ والشكر

فضاقَتْ عليَّ الأرض حتى كأنها ... بما رَحُبَتْ ما كان في طولها فتر

فناديتُ في حولٍ من الدهر كامل ... ألا رجلٌ حرٌّ ألا رجلٌ حرّ

وإنَّ وراءَ البحرِ أروَعَ ماجداً ... بغُرّتِه الغرّاءِ يُستنزَلُ القطر

ألا خبّراني ابنَي أبي هل أتاكما ... وشيكاً عن القاضي أبي حَسَنٍ ذكر

سلا عَنْ سلا هل من علي حقيقةٌ ... فإنّي في أحشاءِ قورِيةٍ صبرُ

ألا إنّما الدنيا عليٌّ وقربُهُ ... وإلاَّ فإنَّ الأرضَ عامرُها قفر

بعدلِ عليٍّ تُعمَرُ الأرضُ كلُّها ... وتتّسعُ الدنيا ولو أنها قبر

حنيني إليه مُوثَقاً ومُسرَّحاً ... كما حنَّ للبرِّ الذي يغرقُ البحر

أبو فراس الحمداني

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ،

أما لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أمْرُ؟

بَلى، أنا مُشْتَاقٌ، وَعِندِيَ لَوْعَةٌ،

وَلَكِنَّ مِثْلي لا يُذَاعُ لَهُ سِرُّ

إذا اللّيلُ أضْواني بَسَطْتُ يدَ الهَوَى

وَأذْلَلْتُ دَمْعاً مِن خَلائِقِهِ الكِبْرُ

تَكادُ تُضِيءُ النّارُ بَينَ جَوَانِحِي

إذا هيَ أذْكَتْهَا الصَّبَابَةُ والفِكْرُ

مُعَلِّلَتي بالوَصْلِ، وَالمَوْتُ دُونَهُ،

إذا مِتُّ ظَمْآناً فَلا نَزَلَ القَطْرُ!

حَفِظْتُ وَضَيَّعْتِ المَوَدَّةَ بَيْنَنَا

وأحسنُ، من بعضِ الوَفاءِ لكِ، العُذْرُ

وَمَا هَذِهِ الأيّامُ إلاّ صَحَائِفٌ

لأحرُفِها، مِنْ كَفِّ كاتِبِها، بِشْرُ

بنَفسي مِنَ الغَادِينَ في الحَيِّ غَادَةً

هَوَايَ لَهَا ذَنْبٌ، وَبَهْجَتُهَا عُذْرُ

تَرُوغُ إلى الوَاشِينَ فيَّ، وَإنَّ لي

لأذْناً بهَا، عَنْ كُلّ وَاشِيَةٍ، وَقرُ

بَدَوْتُ، وَأهْلي حَاضِرُونَ، لأنّني

أرَى أنّ دَارًا، لَستِ من أهلِها، قَفْرُ

وَحَارَبْتُ قَوْمي في هَوَاكِ، وَإنّهُمْ
وَإيّايَ، لَوْلا حُبّكِ، المَاءُ والخَمرُ

فإنْ يَكُ مَا قَالَ الوُشَاةُ وَلم يَكُنْ
فَقَدْ يَهدِمُ الإيمَانُ مَا شَيّدَ الكُفْرُ

وَفَيتُ، وَفي بَعضِ الوَفَاءِ مَذَلّةٌ،
لآنِسَةٍ في الحَيّ شِيمَتُهَا الغَدْرُ

وَقُورٌ، وَرَيْعَانُ الصِّبَا يَستَفِزّهَا،
فَتَأرَنُ، أحْيَاناً، كَمَا أرِنَ المُهْرُ

تُسَائِلُني: مَنْ أنتَ؟ وَهيَ عَلِيمَةٌ،
وَهَلْ بِفَتًى مِثْلي عَلى حَالِهِ نُكرُ؟

فَقُلتُ كَمَا شَاءتْ وَشَاءَ لَهَا الهَوَى:
قَتِيلُكِ! قالَتْ: أيّهُمْ؟ فَهُمُ كُثْرُ

فَقُلْتُ لَهَا: لَوْ شِئْتِ لَمْ تَتَعَنّتي،
وَلَمْ تَسألي عَني وَعِنْدَكِ بي خُبرُ!

فَقالَتْ: لَقَدْ أزْرَى بِكَ الدّهرُ بَعدَنا!
فَقُلتُ: مَعَاذَ اللهِ بَلْ أنتِ لا الدّهرُ

وَمَا كانَ للأحزَانِ، لَوْلاكِ، مَسلَكٌ
إلى القَلْبِ؛ لكِنّ الهَوَى للبِلى جِسرُ

وَتَهْلِكُ بَينَ الهَزْلِ والجِدّ مُهجَةٌ
إذا مَا عَداهَا البَينُ عَذّبَهَا الهَجْرُ

فَأيْقَنْتُ أنْ لا عِزّ بَعدي لِعاشِقٍ،
وَأنّ يَدِي مِمّا عَلِقْتُ بِهِ صِفْرُ

وَقَلّبتُ أمري لا أرى لي رَاحَةً،
إذا البَينُ أنساني ألَحّ بيَ الهَجْرُ

فَعُدتُ إلى حكمِ الزّمانِ وَحكمِهَا،
لَهَا الذّنبُ لا تُجزَى بهِ وَليَ العُذْرُ

كَأنّي أُنادي دُونَ مَيْثَاءَ ظَبْيَةً
على شَرَفٍ ظَمْيَاءَ جَلّلَهَا الذّعْرُ

تُجَفّلُ حِيناً، ثُمّ تَدنو كَأنّهَا
تُنادي طَلاً بالوَادِ أعجَزَهُ الحُضْرُ

فَلا تُنكِريني، يَابنَةَ العَمّ، إنّهُ
ليَعرِفُ مَن أنكَرْتِهِ البَدْوُ وَالحَضْرُ

وَلا تُنكِريني، إنّني غَيرُ مُنكَرٍ
إذا زَلّتِ الأقدامُ، وَاستُنزِلَ النّصرُ

وَإنّا لَجَرّارٌ لِكُلّ كَتِيبَةٍ
مُعَوَّدَةٍ أن لا يُخِلّ بِهَا النّصرُ

وَإنّي لَنَزّالٌ بِكُلّ مَخُوفَةٍ
كَثِيرٌ إلى نُزّالِهَا النّظَرُ الشّزْرُ

فَأظمَأُ حتى تَرْتَوي البِيضُ وَالقَنَا
وَأسْغَبُ حتى يَشبَعَ الذّئبُ وَالنّسرُ

وَلا أُصْبِحُ الحَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ،
وَلا الجَيشَ مَا لمْ تأتِهِ قَبليَ النُّذْرُ

وَيَا رُبّ دَارٍ، لمْ تُخِفْني، مَنِيعَةٍ
طَلَعتُ عَلَيْهَا بالرّدَى، أنَا وَالفَجْرُ

وَحَيٍّ رَدَدْتُ الخَيلَ حَتى مَلَكتُهُ

هَزِيماً وَرَدَّتني البَراقِعُ وَالخُمْرُ

وَسَاحِبَةِ الأَذيالِ نَحوي، لَقيتُها

فَلَمْ يَلقَها جافي اللِّقاءِ وَلا وَعْرُ

وَهَبتُ لَها ما حازَهُ الجَيشُ كُلَّهُ

وَرُحْتُ وَلَمْ يُكشَفْ لأبياتِها سِترُ

وَلا راحَ يُطغيني بِأَثوابِهِ الغِنى،

وَلا باتَ يَثنيني عَنِ الكَرَمِ الفَقْرُ

وَما حاجَتي بِالمالِ أَبغي وُفورَهُ،

إِذا لَم أَفِرْ عِرضي فَلا وَفَرَ الوَفْرُ

أُسِرتُ وَما صَحبي بِعُزْلٍ لدى الوَغى،

وَلا فَرَسي مُهرٌ، وَلا رَبُّهُ غُمْرُ

وَلَكِنْ إِذا حُمَّ القَضاءُ عَلى امرِئٍ

فَلَيسَ لَهُ بَرٌّ يَقيهِ، وَلا بَحْرُ

وَقالَ أُصَيحابي: الفِرارُ أَوِ الرَّدى؟

فَقُلتُ: هُما أَمرانِ؛ أَحلاهُما مُرُّ

وَلَكِنَّني أَمضي لِما لا يَعيبُني،

وَحَسبُكَ مِن أَمرَينِ خَيرُهُما الأَسْرُ

يَقولونَ لي: بِعتَ السَّلامَةَ بِالرَّدى

فَقُلتُ: أَما وَاللهِ، ما نالَني خُسْرُ

وَهَلْ يَتَجافى عَنِّيَ المَوتُ ساعَةً

إِذا ما تَجافى عَنِّيَ الأَسْرُ وَالضُّرّ؟

هُوَ المَوْتُ؛ فاختَرْ ما عَلا لكَ ذِكرُه،

فلَمْ يَمُتِ الإنسانُ ما حَيِيَ الذكرُ

وَلا خَيرَ في دَفْعِ الرّدَى بِمَذَلّةٍ

كمَا رَدّهَا، يَوْماً، بِسَوْءَتِهِ عَمرُو

يَمُنّونَ أنْ خَلّوا ثِيَابي؛ وَإنّمَا

عَلَيّ ثِيَابٌ، مِن دِمَائِهِمُ، حُمْرُ

وَقَائِمُ سَيْفٍ فِيهِمُ انْدَقّ نَصْلُهُ،

وَأعقابُ رُمحٍ فيهِمُ حُطّمَ الصّدرُ

سَيَذْكُرُني قَوْمي إذا جَدّ جِدّهُمْ،

وَفي اللّيلَةِ الظّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ البَدْرُ

فإنْ عِشْتُ فَالطّعْنُ الذي يَعْرِفُونَه

وَتِلْكَ القَنَا وَالبِيضُ وَالضُّمَّرُ الشُّقْرُ

وَإنْ مُتّ فالإنْسَانُ لا بُدّ مَيّتٌ

وَإنْ طَالَتِ الأيّامُ، وَانْفَسَحَ العمرُ

وَلَوْ سَدّ غَيرِي ما سدَدتُ اكتفَوْا بِهِ،

وَمَا كَانَ يَغلُو التّبرُ لَوْ نَفَقَ الصُّفْرُ

وَنَحْنُ أُنَاسٌ، لا تَوَسُّطَ عِندَنَا،

لَنَا الصّدرُ دُونَ العالَمينَ أوِ القَبرُ

تَهُونُ عَلَيْنَا في المَعَالي نُفُوسُنَا؛

وَمَنْ خَطَبَ الحَسناءَ لمْ يُغلِها المَهرُ

أعَزُّ بَني الدّنْيَا وَأعْلى ذَوِي العُلا،

وَأكْرَمُ مَنْ فَوْقَ التّرَابِ وَلا فَخْرُ

أبو بكر الأشبوني

«والقصيدة هذه تماثل قصيدة أبي فراس بالمعاني والأفكار والموضوع الحربي القتالي الذي أسر فيه البطلان شاعرا القصيدتين فهي معارضة تامة تشابهت فيهما الظروف والنتائج، كما تساوت تقريباً شخصيّتا البطلين العربيين، ولعل أبا بكر الأشبوني قد استفاد كثيراً من أقوال أبي فراس الحمداني، وهذه بغية الأندلسيين عندما يعارضون المشارقة، فإنهم ينظرون إلى أمراء الشعر وفرسان ساحات الوغى كأبي فراس والمتنبي وأبي تمام وغيرهم»[1]

---

(1) تاريخ المعارضات في الشعر العربي: ١١١

ترجمة الأشبوني

«محمد بن سوار الأشبوني الأندلسي وزير، وكاتب، له أدب وشعر، كنيته أبو بكر سنة وفاته غير مذكورة، وكان حيًا في سنة ٥٠٠ هـ-١١٠٦م»[1]

وذكره ابن سعيد بقوله:

«شاعر مشهور مذكور في كتاب الذخيرة أسره النصارى وجرت عليه محنٌ، وفَدّاه منهم ابنُ عشرة كريم سَلاَ، مله فيه أمداح كثيرة»[2]

«وبنو عشرة قضاة سلا في أقصى المغرب على المحيط، وكانوا ممدحين لشعراء الأندلس في هذا العصر وخاصة علي بن القاسم ممدوح ابن سوار»[3]

كما ذكره ابن بسام قائلاً:

«وأبو بكر في وقتنا واحد عصره، وله عدة قصائد في ملوك قطره، قالها تحبّبًا لا تكسّباً، وعمر مجالسهم بها وفاءً لا استجداء، فلما خُلِعَ ملوكُ الأندلس حالت به الحال ونفسَهُ الإدبار ولاإقبال، ثم أسره العدوّ بعقب محنةٍ، وبين أطباق فتنة، وقيّد بقورية من عمل الطاغية ابن فرذلند، ثم خرج من ثقافه، خروج البدر من محاقه، وتردّد في بلاط أفقنا يحمله قربٌ على بعد، ويكله سُعَيْدٌ إلى سعد حتى ضاقت عنه الخطوب، وملّه السّرى والتأويب، واتفق له أن أسمع الله صوته من وراء البحر المحيط الفقيه الأجل قاضي القضاة بالمغرب، وسلالة الأطيب

---

(1) المحمدون من الشعراء: ٣٥٩.

(2) المغرب في حلى المغرب: ١/ ٤١١.

(3) نفسه: ١/ ٤١٢.

فالأطيب، أبا الحسن علي بن القاسم ابن عشرة، فأجابه وأباه، وجذب بضَبْعِهِ واستدناه، فأعاد هلاكهُ بدراً، وميَّر خلَّه خمراً»[1]

«بنو القاسم هم بنو عشرة من أعيان سلا، وقد كانوا مقصد الشعراء في عصرهم»[2]

---

(1) الذخيرة: ج٢/ ق٢/ ٨١١، ٨١٢.

(2) نفسه: نفسه

إضاءة حول أبي فراس

(٣٢٠هـ)

هو أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان الحمداني التغلبي ولد سنة ٩٣٢م (٣٢٠هـ) من أسرة أمراء، وقد اشتهر جدّه حمدان بالبأس في القتال، وبالكرم وحسن السياسة.

كانت أيام أبي فراس حروباً متوالية مع الروم، وقد خانه الحظ يوماً فوقع أسيراً سنة ٩٥٩م في مكان يُعرف باسم مغارة الكحل، فحمله الروم إلى خَرْشَنَة على الفرات، وكان فيها للروم حصن منيع، ولم يمكث في الأسر طويلاً، واختُلف في كيفية نجاته، فمنهم من قال إنه استطاع الهرب، فابن خلكان يروي أن الشاعر ركب جواده وأهوى به من أعلى الحصن إلى الفرات، وفي هذا القول مبالغة ولا يعوّل عليه. والأرجح أنه أمضى في الأسر ثلاث سنوات.

وعاد القتال بينه وبين الروم، إلى أن تكاثروا عليه وحصروه في منْبج، فسقطت قلعته سنة ٩٦٢م ووقع أربع سنوات، وقد وجّه الشاعر جملة رسائل إلى ابن عمه، فيها يتذمر من طول الأسر وقسوته، ويلومه على المماطلة في افتدائه.

ويبدو أن إمارة حلب كانت، في تلك الحقبة، تمر في مرحلة صعبة، فقد قويت شوكة الروم وتقدم جيشهم الضخم بقيادة نقّفور فاكتسح الإمارة واقتحم حلب، فتراجع سيف الدولة إلى ميّا فارقين. ولم يتنفس الصعداء إلا في سنة ٩٦٦، فاستعاد إمارته وأسرع إلى افتداء أسراه ومنهم ابن عمه، ولم يكن أبو فراس يتبلغ صعوبات ابن عمه، فكان يتذمر من نسيانه له، ويشكو الدهر،

ويرسل القصائد المليئة بمشاعر الألم والحنين إلى الوطن، فتتلقاها أمه باللوعة، حتى توفيت قبل عودة وحيدها»[1]

لعل هذه الإضاءة التاريخية حول الشاعرين تفسر لنا دواعي اختيار الأشبوني لقصيدة أبي فراس.

لقد تم هذا الاستدعاء لما بين الحدثين والشعورين من تناسب كبير، ولنترك السطور القادمة تكشف لنا عن مساحات التلاقي والتناص بين الشاعرين.

ولنا أن نبدأ بالبناء الإيقاعي الذي يشكل جانباً أولياً ومباشراً في مساحات التناص بين القصيدتين ومن هنا تنبع أهميته.

والبناء الإيقاعي متعدد المستويات فالمستوى الخارجي يمثله البحر الشعري بما يحمله من تفعيلات تحدث أنغاماً بعينها، ومدى مناسبتها لعنصر الفكرة، كذا يندرج تحت هذا المستوى القافية التي تم اختيارها وكلمة القافية أيضاً، وثمة مستوى آخر للبناء الإيقاعي داخلي يكمن في تجانس الألفاظ وتماثل الأصوات وحسن اختيار الأصوات وحركات المد واستخدام التضعيف في المكان المناسب، كذلك يدعم المستوى الداخلي للبناء الإيقاعي حسن تقسيم البيت إلى مقاطع، كل أولاء العناصر توقفت متضافرة في البناء الإيقاعي للنص المعارض الذي استقى منه الأشبوني، فإذا ما نظرنا إلى تفعيلات نص أبي فراس نجدها

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

---

[1] مقدمة الديوان: ٥، ٦

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهي عليك ولا أمر

والضرب هنا صحيح والعروض مقبوضة إلا البيت الأول فالعروض صحيحة بسبب التصريع وبحر الطويل هو نفس البحر الذي نظم عليه الأشبوني قصيدته.

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وليلٍ كهمِّ العاشقين قميصه

ركبت دياجيه ومركبها وَعْر

وبحر الطويل من البحور المتميزة باعتداد تفعيلاته مما أتاح للشاعر فرصة الوصف والتعبير، فوصف المعارك والوقوع في الأسر والتعبير عن تلك المشاعر المتداخلة المتشابكة احتاج إلى عروض طويلة كي تستوعب ما عليه الشاعر من حالات.

ولم يكن مجال التناص الإيقاعي بين القصيدتين قاصراً على النظم على نفس البحر الشعري، إنما أيضاً نراه في التناص بين حرف الروي وهو الراء المضمومة، وروى (الراء) من الحروف ذات النغمة الموسيقية الخاصة التي لها رنين جميل وكأنه العزف على الأوتار وهو من الحروف التي لها رقة وشجن في نفس الوقت. ويذكر الأستاذ مصطفى جواد في حديثه عن موسيقية الشعر العربي الوزن والقافية ما لهذا الحرف من أنغام تميزه وتجعل القصائد التي على قافيته من أجود القصائد «أكبر القصائد العُصْم المجوّدات «رائيات» لأن الراء أرق الحروف العربية في التقفية، وقافية الراء هي التي ساعدت كثيراً مع الوزن على خلود قصيدة الكاتب الأبرع ذي الوزارتين أبي محمد عبد المجيد بن عبدون التي يقول فيها:

الدهـر يفجـع بعـد العـين بالأثـر   فمـا البكاء على الأشباح والصُور

وهـي الـتي أظهـرت الجمـال اللفظي في قول أبي العتاهية إسماعيل بن القاسم:

لهفـــي علـى الزمـــن القصير   بـيـــن الخـــورق والســـــدير

فكـأن الراء «وعاء رقة وحنان وتحزن في الشعر العربي» بل إن كثيراً من القـصائد الـرائية لـو استبدلت الـراء لقافيـتها لكان لها شأن غير شأنها الأول. والـراء تـشبه أصـوات الأوتـار ولاسـيما الزيـر ولذلك ترى الموسيقى الفرنجية تتخذها أرق النغمات في سلم الألحان، فهذا شيء مجمع عليه»[1]

وكـذلك جـاء التـناص في ألفـاظ القافية، وباستخدام المنهج الإحصائي ينـتج لـنا اشـتراك الأشبوني مـع أبي فراس في إحدى عشرة كلمة من كلمات القافية وهي كالآتي:

الأشبوني رقم البيت	القافية	أبو فراس رقم البيت
١	وعر	٣٤
٣	فجر	٣٢
١١	شزر	٢٩
١٢	عذر	٦، ٢٣
١٣	نحر	٥٤
٢١	قطر	٥
٢٢	ذكر	٤٤
٢٣	سر	٢
٢٤	فقر	١٠
٢٥	قبر	٥٢
٢٦	بحر	٣٩

(١) مجلة ابوللو، م٢، ص ١١٦٠.

وإذا كان الأشبوني لم يستهل قصيدته بالمطلع الغزلي الذي مال إليه الحمداني والذي استغرق ستة وعشرين بيتاً ممثلاً بذلك نصف القصيدة تقريباً فإن القصيدتين في هذه الحالة تكونان متكافئتين عدداً، وعلى ذلك يكون الأشبوني في تأثره بألفاظ قافية الحمداني قد بلغ حداً ليس بالقليل إضافة إلى أن الأشبوني استخدم نفس الألفاظ في معانيها وإن اختلف الغرض فقد يستخدمها أبو فراس في الغزل بينما تكون عند الأشبوني في الحرب لكنها تحمل ذات المعنى وذات المدلول.

وإذا ما تجاوزنا حد التناص الإيقاعي الخارجي إلى البناء الإيقاعي الداخلي للمعارضة، فإننا سنقف عند العديد من المواطن التي تلاقى فيها الشاعران ونقف منها عند لدن إيقاعي أستطيع أن أعتبره ظاهرة هذا اللون هو ترديد الحروف، وترديد الحرف في البيت الواحد شيء لم يأت صدفة إنما قصد إليه الشاعر ليبين عن حالة نفسية أو نستطيع القول بأن ترديد الحرف يحقق إيحاءً معيناً يشترك ضمن منظومة الوصول بالمعنى إلى المتلقي والتعبير عن الشاعر قبل كل شيء.

ونستطيع أن نزعم بأن الأشبوني وقف عند هذه الظاهرة في قصيدة أبي فراس واستلهم منها الكثير ليحقق لنفسه ما حققه أبو فراس وليبين عن مشاعره كما أبان صاحبه.

وعلينا الآن أن نستقرئ هذه الحروف ودلالاتها عند الشاعرين كل على حدا.

فإذا ما بدأنا بأبي فراس الحمداني نلحظ ترديده لحروف لها دلالات كل في موضعها.

فإذا ما نظرنا لهذا البيت:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهي عليك ولا أمر

نجده وقد تردد فيه حرف الميم وهو صوت منحبس بين الشفتين يصور هذه المشاعر التي لا يريد أن يفصح عنها فمكانته كأمير تمنعه من إظهار مشاعره فتظل محبوسة داخل نفسه لا يجوز إظهارها.

كذلك يردد أبو فراس حرفي «النون» و«اللام» في قوله:

بلى أنا مشتاق، وعندي لوعة

ولكن مثلي لا يذاع له سرُّ

ولا يخفى هنا ما أحدثه ترديد هذين الحرفين من إحساس برقة المشاعر التي يلتاع لها صاحبها.

ونستطيع إضافة حرف آخر رقيق له دلالاته في مثل قوله.

وفيت، وفي بعض الوفاء مَذَلَّةٌ

لآنسة في الحيِّ شيمتها الغدر

إن ترديد صوت «الفاء» أحدث إيحاءً بحالة الضعف الذي يشعر بها ممتزجاً بالحزن فهو يفي وهي تغدر لقد أتعبه الوفاء. إنه الرجل الذي لا يذل لأعدائه ويجد نفسه يذل لمحبوبته لما يجده من نكرانها لوفائه الدائم فينضم إلى هذه المجموعة المعبرة من أصوات الحروف والتي كان لها مدلولاتها التي رقت بالقصيدة إلى درجة الإبداع، ينضم إليها صوت «الهاء».

وَتَهْلِكُ بين الهزل والجِدِّ مهجة

إذا ما عداها البين عذّبها الهجر

ولا يخفى ما لترديد حرف الهاء من إيحاء بالإجهاد، وهو ما أراد الشاعر أن يصور به ما وقع على روحه من عناء وتعب، فالمحبوبة تلعب به ما بين جد وهزل، ويضنيه بعدها عنه وهجر حاله.

حرف آخر هو حرف "القاف":

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى

قتيلك قالت: أيهم؟ فهم كُثُرُ

فهو صوت يخرج من سقف الحلق.

ولا يخفى ما لصوت القاف من إيحاء بالثقل (قلت – قالت) فهذا الحوار الثقيل المرهق الذي أتعبه وهذا الجدل الذي تديره معه ثم (قتيلك قلّبت – علقت) كلها أصوات لها دلالة صعوبة إنكارها له من خلال الجدل الدائر بينهما فهي دائماً تعمد إلى ما يثقل همومه.

كذلك ترديد حرف "العين":

أعزّتني الدنيا وأعلى ذوي العُلا

وأكرم مَنْ فوق التراب ولا فخر

وحرف العين يخرج من عمق الحلق ويملأ الفم فكان اختياره بهذه الصورة المكرورة دالاً دلالة حسنة على ما أراده الشاعر من إظهار معنى العظمة والفخر وامتلاء النفس بالاعتزاز.

حرف "الراء" أيضاً من الحروف التي كان لتكرارها دلالة خاصة أحسن الشاعر استخدامها إفادة للمعنى وإظهاراً للحالة النفسية وللنظر إلى قوله:

وقلّبت أمري لا أرى لي راحة

إذا البين أنساني ألحّ بي الهجر

وحرف الراء يحدث اهتزازاً عند إصداره مما يتناسب مع التعبير عما الشاعر عليه من اضطراب وتقلُّب بين الأمور ثم لا يجد راحة تُهدئ هذه الروح.

ونستطيع أن نضيف إلى اختيار أبي فراس للأصوات المعبرة وترديده لها في البيت الواحد، أنه عبر عن فخره بنفسه وقت الحرب ووصفه لبطولته بأصوات تتناسب مع الفكرة فجاءت أصوات حروفه فخمة ضخمة -مثل استعماله لحروف الـ (ظ-ط-ض-ص) وهي حروف لها أصوات فخمة تختلف عن شقيقاتها الـ (ذ-ت-د-س) وقد تمثلت هذه الحروف الفخمة في قوله.

(نصله- حُطِّم- الصُدر- الطعن- الظلماء- البيض- الضُمَّر)

ولا تفوتنا ملاحظة أنه ضعَّف بعضاً منها ما يزيدها امتلاءً بالفخامة التي تتناسب مع المعنى الذي أراده لها.

وإذا ما دققنا النظر في عارضة الأشبوني وعلى نفس هذا الأساس من أساسات البناء الإيقاعي الداخلي، فإننا سنشهد مساحة من التناص في هذا الميل إلى ترديد الأصوات ذات الدلالات والإيحاءات وربما أيضاً نرى أنه ردد أصواتاً بعينها قد رددها الحمداني فالتقى بذلك الأشبوني معه في ظاهرة محمودة تحسب له.

ولنستعرض هذه اللقاءات التي منها ترديده لصوت الـ ميم وذلك في قوله:

وكنت عهدت الحرب مكراً وخدعة

ولكن مع المقدور ما لامرئ مكر

والميم مناسبة هنا للتعبير عما أطبق عليه من الأقدار التي لا مفرُّ منها، فالميم صوت تنطبق عنده الشفتان وتكرارها أوحى إيحاءاً جميلاً بهذا المعنى.

كذلك من الأصوات التي أفاد الأشبوني من ترديد أبي فراس لها صوت الـ "القاف":

فقــال العــذاري حــرَّقن مقارضــاً

نمــن قـتلن الفتـيان عُطِّلت البكر

ولا يخفى ما لدور حرف القاف من إيحاء بالثقل فالقول ثقيل لما فيه من إصدار الحكم عليه بالحرق، كذلك هذا الشعور الذي نحسه حينما ننطق كلمة قتل مقارض حرق فالقاف تمثل عنف وقوة الحدث

ونقف عند صوت آخر هو الـ "فاء" الخفيفة التي تناسب ما أراده الأشبوني من الهروب من أرض المعركة وعدم البقاء فالفاء خفيفة سريعة في النطق تصور هذا المعنى بخلاف القاف الثقيلة الموحية بالبقاء والقرار في المكان.

وكانـت حميَّا الـنوم قـد صرعتهم

ففلـوا وولـوا مدبـرين ومـا قَـرُّوا

ومن الأصوات المترددة أيضاً حرف الـ "عين" وقد استعمله الأشبوني كما استعمله أبو فراس في غرض الفخر والاعتزاز فجاء الأشبوني بقوله:

بعــدل علــيٍّ تَعْمَـرُ الأرضُ كُلُّهـا

وتتـسع الدنـيا ولـو أنهـا قـبر

وإيحاء صـوت "العين" الـذي يمـلأ الفم ويشغل كل فراغ أوحى بالمعنى الـذي أراده الأشـبوني مـن امـتلاء الدنـيا بعدل "علي" وأن الأرض عمرت بهذا العـدل وكلمـة "علـيّ" ذاتهـا ومدلـولها علـى عظمـة المكانة والعلو الذي يناسب صـاحبها ثـم كلمـة "تتـسع" الـتي أوحـت فـيها العين بمعنى الامتداد وامتلاء هذا الامتداد بالعدل، ثم ما لكلمة عدل من عظمة تذكرنا بالفاروق عمر.

وجاء تصوير الحرب عند الأشبوني يتناصى في استعمال نفس الأصوات التي استعملها الحمداني، فتقرعنا أصوات حروف الـ (ط-ظ-ص-ض) في كلمات مثل: (صَرَعَتْهُم- فطاعنتهم- تحطمت- ضاربتُهم- أضرِّح- ناظِرُه)

وجاء التضعيف ليقوم بنفس الدور السابق عند سيف الدولة ثم يمتاز الأشبوني بهذه المفاعلة التي تصور الفعل ثريًا بالحركة والتي تدل على الاستماتة والإصرار على المقاومة في قوله: (طاعنتهم- ضاربتهم) ومما امتاز به الأشبوني في هذه الجزئية من التعبير بالأصوات ترديده لحرف الـ سين:

سَرَيْتُ وأصحابي يميلُهم الكَرَى

فهم منه في سُكرٍ وما بهم سُكْرُ

ولصوت السين إيحاء هامس خافت تناسب مع سير الليل الذي اختاره الشاعر وأصحابه حتى لا يشعر أو يحس بهم أحد، ثم هذا النوم الذي صوره وكأنه سكراً يسري في الدم دون ضجيج فقد تسلل لهم القوم دون أن يشعروا به وتركلهم كما يدب السكر في الجسم دون أن ينتبه صاحبه له ثم يذهبه في عالم ينقطع فيه عن الإدراك اليقظ.

لقد عني الشاعران بالإيقاع الداخلي للقصيدة من خلال ما سبق ومن خلال توظيف الجناس والبناء الحواري الذي جعل هناك تقسيماً موسيقياً جميلاً فقلت قالت... ومن خلال البراعة في استخدام حروف المد الموحية بالاعتداد الذي صور امتداد المشاعر ولا نهايتها.

ومنه لأبي فراس:

(بلى أنا مشتاق).

وقول الأشبوني:

فإني في أحشاء فورية سرٌّ

ولن نطيل في الاستشهاد على ذلك

وهذا التقسيم الموسيقي الجميل عند أبي فراس الذي يتداخل معه أحياناً الجناس.

لها الذنب ولي العذر

ولا تنكريني! غني غير مُنْكَر

إذا البيت أشاني .. ألَحَّ بي الهجر

تسائلني: من أنت؟ وه عليمة

فقلت: كما شاءت ... وشاء لها الهوى

ونقف قليلاً عند الأشبون

ولكن مع المقدور فالامرئ مكر

فطاروا وصاروا

يصاحبن ذلٌ ويصحبهم فخر

الا رَجُلٌ حُرٌّ الا رجل حر

فطاعنتهم حتى تحطمت القنا وضاربتهم حتى تكسَّرت البُتْرُ

وإذا ما اكتفينا بهذا القدر من النقد الفني للبنية الإيقاعية، فإنه يتسنى لنا أن نعرج على بناء آخر من أبنيته العارضة ذاك هو البناء الفكري، فقد تقسمت العارضة عدة من الأفكار إذا ما طرحنا الجانب الغزلي قليلاً الآن.

ثمة عدة من الأفكار التي تلاقى عليها الشاعران وأُخَر اختلف كل منهما في تناولها وواحدة اختص بها أبو فراس.

أما التي اختص بها أبو فراس فهي أخلاقيات المحارب أو صفات الفارس ونراه وقد اهتم بها اهتماماً بالغاً ربما يرجع ذلك إلى كونه أمير نبيل، فهي جزء من تكوينه كمحارب متميز يمثل القدوة والنموذج والأبيات الآتية تكشف عن هذه الصفات:

- ولا أصبح الحَيُّ، الخلوف بغارة
ولا الجيش ما لم تأته قبلي النُّذُرُ

- وحَيٍّ رَدَدْتُ الخيلَ حتى ملكتُه
هزيماً ورَدَّتني البراقع والخُمُرُ

- وساحبةِ الأذيال نحوي، لقيتُها
فلم يلقها جافي اللقاء ولا وَعْرُ

- وهبت لها ما حازه الجيشُ كُلُّهُ
ورحت ولم يُكْشَفْ لأبياتها سِتْرُ

- ولا راح يُطْغيني بأثوابه الغِنى
ولا بات يَثْنيني عن الكَرَم الفقر

- وما حاجتي بالمال أبغي وُفُورَه
إذا لم أَفِرْ عِرضي فلا وَفَرَ الوَفْرُ

هذه الأخلاق تتلخص فيما عدا الشجاعة والثبات وقد تفرقت على طول القصيدة وعرضها، تتلخص في:

- إنذار العدو قبل بدء الهجوم مما يدل على قدرته على المواجهة.
- ليس من أخلاقه سبي النساء وإنما يرعى من حرماتهن ولا يتعرض لهن.
- الكرم في أشد الأوقات.

- الهدف من القتال الدفاع عن العرض والشرف لا جمع المال وكسب الغنائم.

إن فكرة استعراض أخلاق المحارب والفخر بها لم تكن من تلك الأفكار التي شغلت بال الأشبوني، إنما نجده يتناص مع أبي فراس في فكرة رئيسة تعتبر هي ركيزة القصيدة كلها، هذه الفكرة هي «الأسر» ما سبقه ثم الوقوع فيه ثم الخلاص منه، هذه الفكرة سنعرض لها بالتفصيل حينما نتناول البناء الأسلوبي للمعارضة.

كذلك من الأفكار التي تناصى فيها الأشبوني مع أبي فراس فكرة الآخر وموقفه من الشاعر وموقف الشاعر منه، والآخر الذي يمثل العامل المشترك بين الشاعرين هو الأصحاب الذين رافقوا كلاً من الشاعرين قبل الوقوع في الأسر، ثم تقديمهم النصيحة بالفرار، ويجد كل شاعر نفسه يفضل الوقوع في الأسر على ان يأخذ بنصيحة أصحابه ويولي ظهره للقتال ويفر. فالنجاة في ذل الهرب ليست من اختيارات الفارس الشجاع.

لقد تناصى الأشبوني تماماً مع الحمداني في سلوك هذا المسلك والثبات على هذا الخيار الذي ليس من الشرف أن يكون عنه محيداً.

وسنرجئ الاستشهاد بالأبيات التي تمثل هذه الفكرة فسنتعرض لها بالتفصيل في تحليل البنية الأسلوبية فلا داعي لتكرارها إيثاراً لعدم الإطالة.

موقف ثاني للآخر في المعارضة يتناصى معه الأشبوني مع أبي فراس ذاك هو الآخر الذي يمثل المنقذ أو المنجد الذي يستغيث به كل شاعر، فأبو فراس طلب العون من ابن عمه سيف الدولة الحمداني مراراً لكن الأمر لم يكن سهلاً، حتى إن أم أبي فراس ذهبت إليه في حلب ترجوه أن يسرع الخطا في هذا الأمر ولكن المنية وافتها قبل أن يفك أسر ولدها.

على أن أبا فراس لم يصرح باسم ابن عمه سيف الدولة واكتفى بذكر قومه والفخر بهم.

أما الآخر الذي ظهر في عارضة الأشبوني ومثل شخصية المنقذ فهو شريف من شرفاء سلا وهو القاضي علي أبو الحسن وقد لبّى نداءه وفك أسره.

فناديت في حول من الدهر كامل
ألا رَجُلٌ حُرٌّ ألا رجل حر

وإن وراء البحر أروع ماجداً
بغرَّته الغرّاء يُستنزل القطر

ألا خبّراني ابني أبي هل أتاكما
وشيكاً عن القاضي أبي حَسَن ذِكر

سلا عن سلا هل من علي حقيقة
فإني في أحشاء قورية سِرُّ

ثم يمضي في مدحه والفخر بصفاته.

أما العدو فهو صنف ثالث من ذلك الآخر الذي تعدد في القصيدتين، فالعدو هو الذي ساق كلا الشاعرين أسيراً بعدما نشبت بينهما معركة ضروس دارت رحاها بشراسة بذل فيها كل شاعر من الثبات والشجاعة ما جعله يطمئن لموقفه فقد أخذ بكل الأسباب والوقوع في الأسر بعدئذ قدر لا مهرب منه.

ولكن موقف أعداء الأشبوني اختلف عن موقف أعداء أبي فراس منه، فأعداء الأشبوني أرهبوه بالكلاب الفحلة المخيفة وقيّدوه وكبّلوه وساوموه مما أشعره بالذل والهوان، أما أعداء أبي فراس فقد راعوا مكانته كأمير ولم يجرّدوه من ملابسه كما اعتادوا أن يفعلوا بأسراهم وإن كانوا قد منّوا عليه بذلك. يقول أبو فراس:

يَمُــنّون أن خَلّــوا ثيابــي، وإنمــا

عَلـيَّ ثـيابٌ، مـن دمـائهم، حُمْـرُ

ويقول الأشبوني:

فجــاءوا بأنـواع الكبول ونظّموا

سلاسـل في جيدي كما يُنظم الدُر

وســاقوا كلاباً كالفحولة أجْسماً

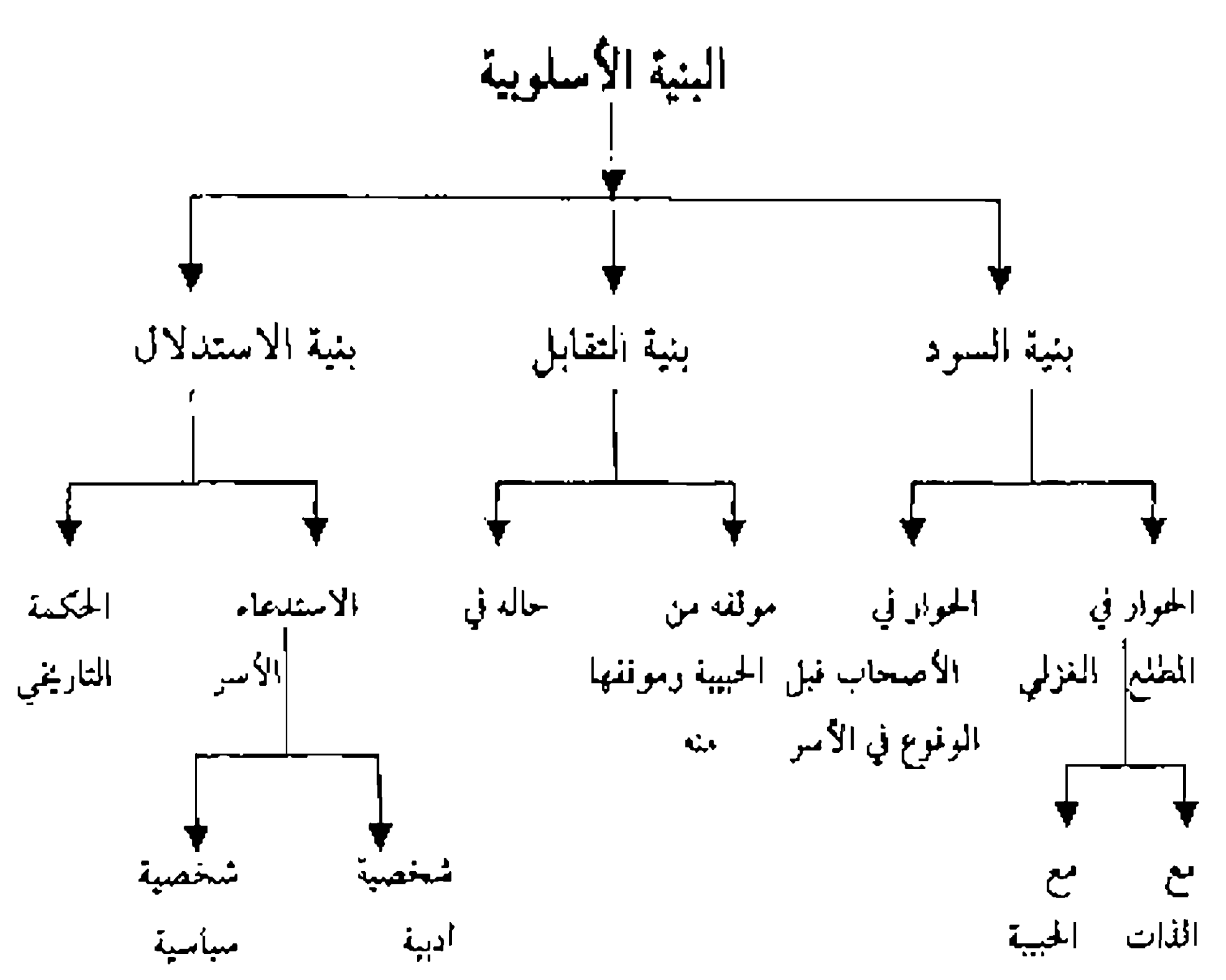
لهـا أعـينٌ خضر ملاحظها شـزر

فقالوا اعطنا ألفٌ فقلت مضاعـفٌ

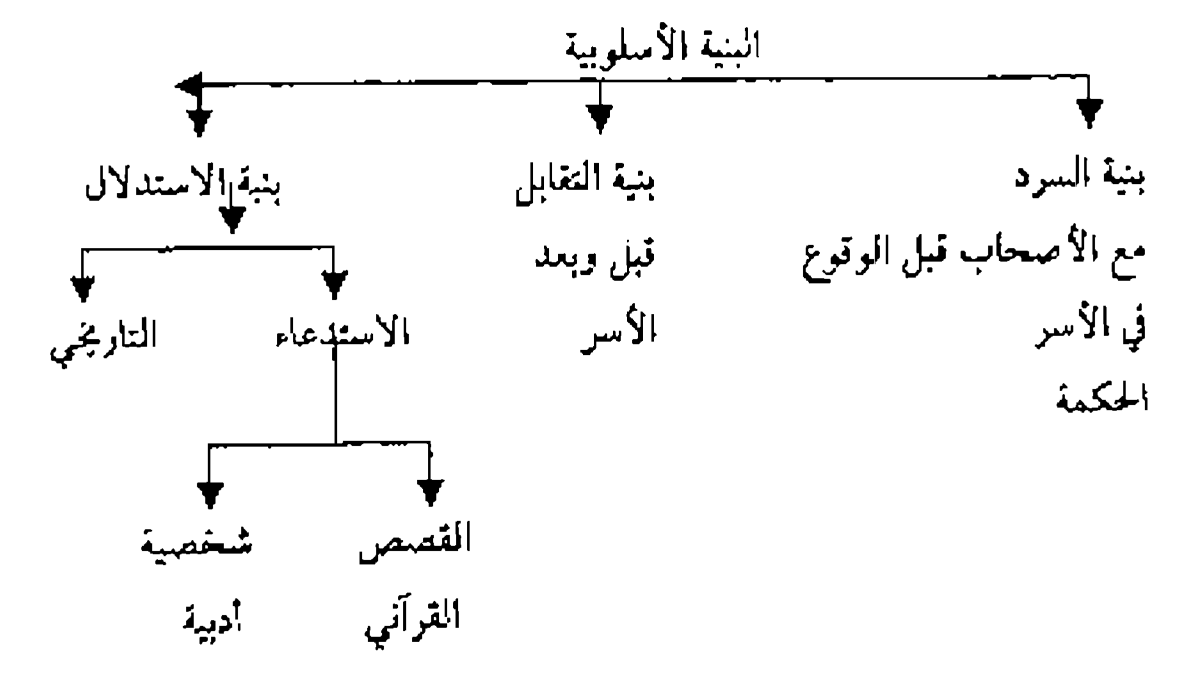
[ ]

وإذا ما حاولـنا إمعـان النظر في الأسلوب الذي أدى به أبو فراس هذه الأفكـار والمعاني فـستجد أنفـسنا أمـام بـناء أسـلوبي متميـز غنى بالعديد من العناصـر ويدعـو إلى إعجاب العديد من الشعراء الذين ترجموا إعجابهم هذا في صورة هذا الفن من المعارضات الشعرية.

ونـستطيع أن نحـدد العناصـر التي اعتمدها البناء الأسلوبي أساساً له في هذه القصيدة لأبي فراس.



وسنفصل ما أجملناه في التشكيل السابق بعد عرض مثيله للأشبوني فنرى أن الأشبوني تناصى مع هذا البناء تماماً إلى ما تميز به في بعض الجزئيات.



ولنبدأ في تحليلنا للبناء الأسلوبي بأبي فراس:

أولاً: بنية السّرد أو الحوار:

استهل أبو فراس مطلع قصيدته بهذا الحوار مع النفس الذي يكشف عما يعتمل بين جوانبه من صراع ما يظهره وما يطوي عليه فؤاده فيقول:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر
أم للهوى نهي عليك ولا أمر؟

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة
لكن مثلي لا يُذاع له سِرُّ

ثم يطالعنا ذلك الحوار الجميل الذي يصور مدى حبه واحتماله ومدى تدللها عليه وعدم اكتراثها الظاهري به فيقول:

تسائلني: من أنت؟ وهي عليمة
وهل بفتى مثلي على حاله نُكْرُ؟

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى:
قتيلك! قالت: أيُّهم؟ فهم كُثْرُ

فقلت لها: لو شئتِ لم تتعنتي
ولم تسألي عني وعندكِ بي خُبْرُ

فقالت: لقد أزْرَى بك الدهرُ بَعْدنا
فقلت: معاذ الله بل أنتِ لا الدّهر

وما كان للأحزان لولاك، مَسْلَكٌ
إلى القلب، لكن الهوى للبلى جسر

ثم لا يفتأ أبو فراس يميل إلى هذا اللون من الأساليب فيصور هذا الجدل بين أفكاره وأفكار أصحابه في تفضيل الأسر على النجاة، فيقول:

وقـال أصيحابـي: الفرار أو الرّدى؟
فقلـت: همـا أمــران؛ أحلاهما مُرُّ

ولكـنني أمضــي لما لا يعيبنــي،
وحـسبك مـن أمرين خيرها الأسر

يقولـون، لي: بعْتَ السّلامة بالرّدى
فقلـت: أمـا والله، مـا نـالني خُـسْرُ

وهـل يتجافـى عـني المـوت سـاعة
إذا مـا تجافـى عـنيَ الأسْـرُ والضـرُّ

وهكـذا لمسنا مبلغ اهتمام أبي فراس بأسلوب الحوار الذي استعان به للتعبير عن أهـم الأفكـار التي تناولها في هذه القصيدة وكيف أثراها وبث فيها الـروح واعـتمد علـى عناصـر التشويق والجذب والمشاركة والتفاعل مع الذات ومع الآخر في إطار حواري هادئ بلا ضجيج، حوار دل على إيمانه بما يحس من مشاعر صادقة نحو ما يحب ويلتزم بها، بما يذهب إليه من فلسفة في الحياة أو رؤية وإن كانـت خاصة لا يأخذ بها الكثير من الناس في مواقف التضحيات أو المحن، وسيكون لـنا وقفات أخرى عند هذا البناء حينما نتعرض إلى التحليل الوصفي التصويري.

أمـا بنـية المقابلة، فإن الموضوع يمثل الداعي الرئيس للارتكاز على البناء التقابلي في القـصيدة، وقـد اعـتمد عليها أبـو فـراس منذ المقدمة الغزلية وإلى الـنهاية، ففـي المقدمة الغزلية كشف عن موقفه الوفي الثابت وبين موقف الحبيبة الذي اتسم بالغدر والهجر وصور ما آلت إليه نفسه وجسده من جرّاء هذا الحب بعـدما كـان في كامـل عافيته وبهائه، هذا الحب الذي أضناه وأهزله حتى إنها لم تعرفه وهو الذي لا ينكره أحد، هو يحفظ العهد وهي تضيعه، هو يسد أذنيه عن الواشين وهي تستمع إليهم.

حفظتُ وضيعتِ المودة بيننا
وأحسن، من بعض الوفاء لكِ، العذر

تروعُ إلى الواشين فيّ، وإن لي
لأذناً بها، عن كل واشيةٍ، وَقْرُ

بدوتُ، وأهلي حاضرون، لأنني
أرى أن داراً، لست من أهلها قَفْرُ

وحاربت قومي في هواكِ، وإنهم
وإيّايَ، لولا حبكِ، الماء والخمر

فإن يك ما قال الوشاة ولم يكن
فقد يهدم الإيمان ما شَيّد الكفر

وفيت، وفي بعض الوفاء مذلةٌ،
لآنسةٍ في الحيّ شيمتها الغدر

إنها التقابلية في كل شيء.

يظهر الجلد وروحه تذوب حبًا وظني.

وفاء وغدر، وصل وهجر، تصديق وتكذيب، محافظة وتضييع، افتداء وتفريط.

هذا البناء التقابلي في المقدمة الغزلية يمثل إرهاصاً لذلك الموقف المتباين بينه وبين أصحابه من الأسر. إن هذا المطلع الغزلي قد يرمز به عن وفائه لأهله وتخليهم عنه وغدرهم له وقت شدته متمثلاً هذا في موقف ابن عمه الأمير سيف الدولة الحمداني، ونستطيع أن نؤكد الوحدة العضوية وجوداً واضحاً بين هذا المطلع وبين الجزء الملحمي فهذا المطلع يمثل حالة أمير فارس وقع في الأسر كبرياؤه يمنعه إظهار ضعفه إلا إذا لفّه الليل بسواده فحينها يبوح بمكنونه ويذرف

دمـوعه دون حرج، وقد عبّر عن أسره من خلال الرمز حينما وصف موقفه من حبه وهو هنا أسر معنوي يلاقي فيه العذاب والضني، إنه تعبير عن هذا الضغط النفـسي الـذي يقع تحت سيطرته كأمير أسير. إن البناء الرمزي في العمل الأدبي يعمـل على وحدة الشعور وتعميق الانفعال كحالة يحياها الأديب والمتلقي على حد سواء مما يوثق ما بين أطراف العمل.

أمـا التقابليـة فـيما قـبل الأسر فتظهر في هذا الحوار الذي دار بينه وبين أصحابه والذي سبق أن عرضنا.

إن قـبل الصراع بين حالين متقابلين السلامة والهلاك الحرية والأسر هنا يكون الاختيار الصعب فأحلى الأمرين مُرٌّ لكن أيهما يبقى عليه شعوره بالرضا لهـذا الاختـيار إنه الأسر فهو اختيار يحقق له الإبقاء على الشرف ولذا فهو يختم القـصيدة بعـدة أبيات يعتـز فـيها بنفـسه ويفخر بقومه وبأمجادهم التي لابد أن يضحوا من أجلها ويجودوا.

أمـا بنية الاسـتدلال فهي من البنى التي ظهرت هي الأخرى كسابقاتها جلية واضحة مؤدية دورها الهام في البناء العام للقصيدة، وقد استنفر أبو فراس كـل طاقاتـه الإبداعـية الثقافـية في سـبيل هذا، فجاء الاستدعاء المعرفي التاريخي غنيّاً، وتمـثل هـذا في استدعاء شخـصية أدبية وأخرى سياسية، أما الشخصية الأدبية فهـي شخصية عنترة، وقد تناصى أبو فراس معه في موقف ابنة عمه منه حينما أنكرته، يقول عنترة[1]:

هلاَّ سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

---

(1) ديوان عنترة: ٢١.

يقول أبو فراس:

فـلا تنكـريني، يابـنة العـم، إنـه
ليعـرف من أنكرته البدو والحضر

ولا تنكـريني، إنـي غـير منكـر
إذا زلـت الأقدام، واستنزل النصر

الموقـف يكـاد يتـشابه إلى حـد كـبير فكلاهمـا فـارس يخوض الحروب وكلاهما تعرض إلى استخفاف ابنة عمه وإنكارها له.

كمـا يتناصـى أبـو فـراس مع شخصية أدبية أخرى رأى فيها أبو فراس انـسجاماً مـع صيغها في التعـبير عـن القـيادة والـشجاعة، تلك هي الخنساء في وصف أخيها صخر بالبطولة والشجاعة.

تقول الخنساء[1]:

حَمَّـالُ الـويـة هَبَّاط أوديـــة
شَــهَّاد أنديـة للجـيش جَـرَّار

ويقول أبو فراس:

وإنــي لجـرَّار لكـــل كتيبـــة
معـودة أنْ لا يُخِـلُ بهـا النَّـصرُ

وإنــي لنَـزَّالٌ بكـــل مخــوفــة
كـثير إلى نُـزَّالها النَّظَـرُ الـشَّزْرُ

وهكـذا اسـتدعى أبو فراس أشهر ما يمكن أن يفيد منه فيما يتلاقى معه من إبداعات السابقين عليه.

---

(1) ديوان الخنساء: ٤٩.

ولم يكتف الحمداني بتلك الشخصيات الأدبية إنما استدعى أيضاً شخصية سياسية هي الأشهر فيما أراد من المعنى الذي أراد وهو أن يدفع المرء عن نفسه الأذى بما يشينه ويعيبه من مكر وخداع، هذه هي شخصية عمرو بن العاص الذي استدعى أبو فراس قصته بالإشارة إليها بقوله:

ولا خيـــر في دفـع الـرّدى بمذلـة

كما ردّهـا، يومـاً، بسوءته عَمرُو

والإشـارة هنا غاية في التوفيق وسيتضح لنا هذا من خلال عرضه الذي هو من الأهمية بمكان للكشف عن العلاقة بين الأمرين.

والقصة أصبحت مضرب الأمثال وهي قصة التحكيم المرتبطة بشخصية عمرو بن العاص ودهائه الذي كان سوءة في حقه لأنه ما لجأ إليها إلا ليدفع عن نفسه الموت الـذي كان محققاً على يد علي في موقعة صفين بعد الفتنة الكبرى بمقتل عثمان رضي الله عنه وسنكتفي بذكر رأيين فيها الأول للدكتور محمد عبد المجيد الرفاعي: "وتوجه عليٌ بعد الجمل للقاء خصمه الثاني وبدأ كعادته بطرق أبـواب السـلم فأسفر إلى معاوية ثلاثة من رجاله يدعونه إلى الطاعة فلم يجد منه إلا الإبـاء ولم يعد مـن الـصدام بـد، وبـدأت المناوشات بين الفريقين شهر ذي الحجـة سـنة ٣٦هـــ ثـم تجددت السفارات حتى صفر سنة ٣٧، قد وقفت لغة اللـسان وتحـركت لغـة السنان، وكانت المعركة الحاسمة، في 'صفين' في الثامن من صـفر المذكـور، واسـتمرت رحاهـا ثلاثـة أيـام حسوماً، كان أولها أهل الشام، واسـتدار ميزانها لصالح علي حتى ظهرت دلائل النصر في اليوم الثالث. وأخذ معاويـة يـستعد للفـرار، فنـصحه عمرو بن العاص باللجوء إلى التحكيم فرفعوا المصاحف على أسنة الرماح وتنادوا بتحكيم كتاب الله حقناً لدماء المسلمين.

كان التحكيم هو السهم الثاني الذي وُجِّه لعلي فأصاب منه مقتلاً، فأين كان خصومه من هذا المطلب عندما دعاهم إليه قبل القتال؟ ولماذا ألجأوا إليه الآن ليجهضوا انتصاره الوشيك، ويوقعوا الفرقة في صفوف رجاله، ويكسبوا الوقت للتحرك والتدبير»[1].

والرأي الثاني للشيخ محمد الخضري: «ولما أمسى المساء على الفريقين لم ينفصلا بل استمر القتال شديداً طول الليل ويسمون هذه الليلة الهرير يشبهونها بليلة القادسية. حتى إذا أصبح عليهم صبح يوم الجمعة أخذ الأشتر يزحف بالميمنة ويقاتل بها ويهيج الناس بقوله وعلي يمده بالرجال لما رأى من ظفره، وبيناهم في الشدة الشديدة إذا بالمصاحف قد رفعت على رؤوس الرماح من قبل أهل الشام وقائل يقول هذا كتاب الله عز وجل بيننا وبينكم من ثغور الشام بعد أهل الشام من لثغور العراق بعد أهل العراق فلما رأى أهل العراق المصاحف مرفوعة قالوا: أجب إلى كتاب الله فقال لهم علي: يا عباد الله أمضوا على حقكم وصدقكم فإن معاوية وعمرو بن العاص وابن أبي معيط وحبيب بن مسلمة وابن أبي سرح والضحاك بن قيس ليسوا بأصحاب دين ولا قرآن أنا أعرف بهم منكم قد صحبتهم أطفالاً وصحبتهم رجالاً فكانوا شر أطفال وشر رجال ويحكم إنهم ما رفعوها ثم لا يرفعونها ولا يعلمون بما فيها وما رفعوها لكم إلا خديعة ودهاء ومكيدة. فقالوا: ما يسعنا أن ندعي إلى كتاب الله عز وجل فنأبى أن نقبله، وقال مسعر بن فدكي التميمي وأشباه له من القراء أجب إلى كتاب الله إذا دعيت إليه وإلا ندفعك برمتك إلى القوم أو نفعل كما فعلنا بابن عفان إنه علينا أن نعمل بما في كتاب الله عز وجل والله لنفعلنها أو لنفعلنها بك»[2]

---

(1) عصر الخلافة الراشدة، د. محمد عبد الحميد الرفاعي ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م، مكتبة النصر، جامعة القاهرة، ص ٢٢٥.

(2) الدولة الأموية، الشيخ محمد الخضري، ج٢، ص ٢٦٨، ٢٦٩، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط. الثالثة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

يختلف د. أحمد مجاهد مع د. عشري زايد في رؤيته حول وجوب الامتزاج التام بين الشخصيتين فيقول د. مجاهد: «كما أسجل اختلافي مع فكرة حتمية التكافؤ الكمي بين العنصر التراثي والعنصر الحداثي داخل بنية النص، التي يطرحها عليّ عشري زايد من قوله: «المفروض في عملية استخدام الشخصية التراثية والتعبير بها أن يتم في إطارها الامتزاج التام والتكافؤ بين ما هو تراثي وما هو معاصر، فإذا ما طغى أحد طرفي المعادلة على الآخر اختل البناء الفني» فلكل نص قانونه البنيوي الخاص المتحكم في إنتاج دلالته، وأنه لا توجد نسب ثابتة للخلط بين ما هو تراثي، وما هو حداثي في الأبنية النصية كافة، وإنما الأمر قابل للاختلاف من نص إلى آخر وفقًا لتغير دلالة النصوص»[1]

يرى د. مجاهد أن «التوظيف الفني للشخصية التراثية يسمح بتحويلها إلى شفرة حرة متفاعلة مع بنية النص»[2]

«عندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولاً التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الخطاب التاريخي والخطاب الشعري»[3]

وإذا كان أبو فراس أجاد توظيف ثقافته الأدبية والسياسية في التناص مع تلك الشخصيات وما يمكن أن يستفاد من أحداث سياسية أو أساليب شعرية في سبيل خدمة البنية الاستدلالية التي تهدف إلى تأكيد ما يذهب إليه، فإنه أيضاً

---

(١) أشكال التناص الشعري: ٣٥٥، ٥٦.

(٢) نفسه: ٤٨٧.

(٣) نفسه: ٣٥٩.

سلك في سبيل ذلك مسلك الحكمة التي لها أكبر الأثر في الإثبات عن طريق التجارب والفكر الذي هو نتاج ثقافة الآخرين أو ثقافته الخاصة.

وقد توالت الحكم في موضع الحديث عن تفضيل الأسر على الفرار، هذا مجال تفاوت في الآراء ولذا فقد استاق الحكم في محاولة للإقناع والاستدلال بالحجة، فجاءت هذا الحكم ضرورة وُظِّفت في مكانها المناسب.

ومما هو ملحوظ أن حكم أبي فراس أتت بعد جمل خبرية لتؤكدها في صورة كنائية تحملها فجاءت أدعى إلى الاقتناع والتصديق وأروع في أداء المعنى، ولننظر الآن في بعضها:

- ولكن إذا حُمَّ القضاءُ على امرئ
فليس لــه بَــرٌّ يقــيه، ولا بحــر

- هو الموت، فاختر ما علا لك ذكره،
فلم يمت الإنســان ما حَيِيَ الذكر

- ولا خـير في دفـع الـرَّدى بمذلَّـةٍ
كمــا ردَّهــا، يــوماً بــسوءته عَمــرُو

- سـيذكرني قومـي إذا جَـدَّ جِـدُّهُم
وفي الليـلة الظلمــاء يفـتقد الـبدر

- وإن مُـتُّ فالإنــسان لابـدَّ مـيت
وإن طــالــت الأيــام، وانفــسح العمر

- تهـون علينـا في المعالـي نفوسـنا
ومـن خطـب الحسـناء لم يُغلـها المَهر

وبعد هذا العرض للبنية الأسلوبية في القصيدة المعارضة، لنا أن ندقق النظر في مثيلتها في القصيدة المعارضة، لنقف عند مواطن التناص بينهما البنية

الأسلوبية في قصيدة أبي بكر الأشبوني، وبحسب التقسيم الذي سبق وضع خطوطه الرئيسية فعلينا أن نبدأ ببنية السرد أو الحوار.

وتتركز هذه البنية في قصيدة الأشبوني في ذلك الحوار الدائر بينه وبين أصحابه:

فقلت لهم: خيل النصارى فشمّروا
إليها وكرّوا ها هنا يحسن الكرّ

وكانت حُمَيّا النوم قد صرعتهم
فقلُّوا وولّوا مدبرين وما قرّوا

وإن كان رد الأصحاب ليس قولاً إنما فعلاً فقد ردوا عليه بفرارهم وتخليهم عنه وتركه وحيداً.

كذا نجد الحوار بينه وبين أعدائه:

فقالوا اعطنا ألفاً نقلت مضاعفاً

وكما نرى فإن مساحة الحوار جاءت ضيقة محدودة ولم تظهر كما هي عليه في قصيدة أبي فراس إنما البنية السردية هي التي تنتظم القصيدة من بدايتها إلى ما يقرب من النهاية، فالقصيدة حكي وقصي لما حدث له.

أما بنية التقابل فإن القصيدة ترتكز عليها وتتناصى بذلك مع نفس البناء في القصيدة المعارضة؛ فقد صور الأشبوني موقفه المتضاد مع موقف أصحابه ثم حاله حينما وقع في الأسر وحال أعدائه كما تعرض لإظهار شعور الأسير وما يتضاد معه.

فقبل ظهور الأعداء له كان يقظاً طيلة ليله في حين غالب أصحابه النوم:

سريت وأصحابي يميلهم الكرى
فهم منه في سكر وما بهم سكر

كما كـان قـبل ظهـررهم وسط أصحابه ثم ترك وحيداً فرداً بعد ذلك، وهـذا يعطينا فرصـة الإحساس بمـشاعره في تلك الأثناء فبين الأصحاب أنس واطمئـنان وبـدونهم تكون الوحشة والخوف، إن موقفهم من القتال كان مفاجئاً لـه لكـنه مع ذلك ثبت على إيمانه بضرورة القتال حتى ولو كان وحده لا نصير ولا مؤازر

(فقلت لهم كروا ها هنا يَحْسُن الكَرُّ)

(ففلُّوا وَوَلُّوا مدبرين وما قَرُّوا)

(وأفردت سهماً واحداً)

ثم تتقابل وتتضاد مشاعره ومشاعر أعدائه الذين ساقوه إلى الأسر.

(يصاحبني ذلك ويصحبهم فخر) ونعني دنيا الشاعر.

كذلك يقابل بين الدنيا في وجود ممدوحه في غيابه عنها

يعدل على تعمر الأرض كلها وتتسع الدنيـا ولـو أنها قبر

ومـن البنـى الأسـلوبية الـتي تناصـى فـيها الأشـبوني مـع أبـي فـراس الاسـتدلال، وقـد تفـرع إلى عنـصرين اسـتدعاء تاريخي وحكمة، أما الاستدعاء التاريخي فيتمثل في استدعائه لشخصية أدبية هي زهير بن أبي سلمي في قوله[1]:

تداركـتما عبـساً وذبـيان بعـدما تفانـوا ودقُّـوا بيـنهم عطـر منشم

وقـد استدعى القـصة الـتي دارت بين عبـسى وذبـيان وانتشار الحرب كانتشار هذا العطر المشئوم عبر الأشبوني بقوله:

أضـــرج أثوابـــي دمـــاً وثـــيابهم

كـأن الـذي بـيني وبيـنهم عطـر

كذلك تأثر الأشبوني في قوله:

---

(1) الديوان: ١٥

(وإن وراء البحر أروع ماجداً) بقول عنترة[1]:

من كل أروع ماجدٍ ذي صولة فرس إذا لحقت خُصيٌ يكلاها

أما ما امتاز به وبشكل يكاد يكون سن للشعر الأندلسي عامة وليس كخاصية انفرد بها الأشبوني، ذلك هو التناص القرآني باستدعاء الآيات القرآنية وما تحمله من قصص، وللنظر إليه مصوراً ما فعله النوم بأصحابه

سريت وأصحابي يميلهم الكرى

فهم منه في سُكْرٍ وما بهم سُكْرُ

فقد تناصى مع قوله عز وجل في تصوير أثر أهوال يوم القيامة على الناس فكأنهم يترنحون من السكر وماهم بمسكرين:

﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ﴾

سورة الحج الآية ٢

كذلك تناصى الأشبوني في قوله:

(وأفردت سهماً واحداً) حينما تركه أصحابه وفرُّوا تناصى مع قول الله تعالى في قصة زكريا عليه السلام: ﴿رَبِّ لَا تَذَرْنِي فَرْدًا وَأَنتَ خَيْرُ ٱلْوَٰرِثِينَ ﴾

سورة الأنبياء: الآية (٨٩)

كذلك في قوله.

فضاقت على الأرض حتى كأنها

بما رَحُبَتْ ما كان في طولها فتر

---

[1] الديوان: ٧٠.

تناصى مع قوله تعالى:

﴿وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ﴾

سورة التوبة: الآية (٢٥)

أما الحكمة في عارضة الأشبوني فلم تحظ باهتمام مثل ما حظيت به عند الحمداني، صحيح أنه وظفها لنفس الغرض وهو الاستدلال على صحة الفكرة والتأكيد عليها والإقناع بها، لكنها جاءت محدودة وفي موضع واحد:

وكنت عهدت الحرب مكراً وخدعة

ولكـن مـع المقـدور ما لامرئ مكر

لقـد أراد أن يثبت صـحة موقفه من اختيار الثبات والقتال على النجاة فـاراً هارباً وأن كـل مـا يحدث للمرء بعد ذلك فهو قدر المهم أن يأخذ بأسباب النصر أما النتائج فليست من صنع يديه.

البنية التركيبية:

امـتاز أبـو فـراس في تكـوين البـناء التركـيبي للجملة الشعرية بالبساطة والانـسيابية والمهارة في اختـيار التراكـيب النحوية وصوغها ورصفها على هذه الـشاكلة الـرائعة الـتي نـرى أن الأشبوني تـصر عنها وإن تناصى معه في بعض ألـوانها، فـإذا كان أبو فراس استعمل الألفاظ في تكوينات خبرية مناسبة للقص والسرد فقد احتذى الأشبوني حذوه.

كما تناصى الأشبوني مع أبي فراس في اختيار بنية الفعل الماضي لتكون هـي المناسـبة لأسـلوب الحكـي أو الـسرد، وأفـضل هنا الا آتي بالأبيات إيثاراً للإيجاز فهذا النمط يلتزم القصيدة كلها.

ومن البنى التي نستطيع أن نقول بالتناصية فيها، بنية الحال فقد وجدناها عند الأشبوني كما هي موجودة عند أبي فراس وأرى أن الداعي إلى هذا النوع من الأبنية جاء ليؤدي دوراً هاماً بل نستطيع القول إن الموضوع يفرض استعمال هذه الصياغة التركيبية لبنية الحال التي تصور حال الشاعر قبل المعركة وأثناءها ثم تصور دفوعه في الأسر وما بعد الأسر.

إن بنية الحال أفصحت عن الموقف وعن المشاعر بصورة جيدة، فهذا أبو فراس وبعد تجاوز المقطع الغزلي الرائع يقول في وصف الأسر:

أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى

ولا فرسي مهر ولا ربه غمر

إن بنية الحال هنا دفعت توهماً قد يقع فيه المتلقي بأن أصحابه لم يكونوا مستعدين للقتال، ولكن الأمر الذي أراد أن يؤكده هو أن القدر نافذ مع جميع محاولات دفعه ورده، نضيف هنا أن استعمال فعل الأسر جاء مبنياً للمجهول (أسِرْتُ) مما له دلالة في نفس أبي فراس توحي باحتقاره لأعدائه وأنه لا يجب تعريفهم فهم أقل من ذلك.

أما الأسنوى فقد بني الفعل للمجهول حينما ذكر تخلي أصحابه عنه (وأفردت سهماً واحداً) ليكشف عن غضبه من أصحابه، لذلك جاءت الحال في قول أبي فراس:

وهل يتجافى عني الموت ساعة

إذا ما تجافى عني الأسر والضر

وقوله:

سيذكرني قومي إذا جد جدّهم

وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

وقوله:

وحيٍّ رددت الخيل حتى ملكته

هزيماً وردّني البراقع والخُمر

وقوله:

وهبت لها ما حازه الجيش كله

ورحت ولم يُكشف لأبياتها ستر

وبهذا التنوع للحال ما بين الحال المفردة والحال الجملة استطاع أن يصور الحمداني اعتقاده بالقضاء والقدر، كما صور أهميته في قومه وبطولته وأخلاقه الحربية.

ولما كان الموضوع واحد بين الشاعرين، فإننا نلحظ مدى ميل الأشبوني إلى الاستعانة ببنية الحال والأمثلة كثيرة يصور فيها أو يكشف من خلالها عما أراد أن يكشف عنه من أحواله في مواقف عدة ومنها قوله:

- **سريت وأصحابي يميلهم الكرى**

  فهم منه في سكر وما بهم سكر

- **وكانت حيا النوم قد صرعتهم**

  نقلّوا وولّوا مدبرين وما قرّوا

- **وأفردت سهماً واحداً في كنانة**

  من الحرب لا يخشى على مثله كسر

- **وأحدق بي والموت يكشر نابه**

  ومنظره جهم وناظره شذر

- **فأعطيتها وهي الدنية صاغراً**

  وقد كان لي في الموت لو يذّني عذر

- فطاروا وصاروا بي إلى مستقرهم

بصاحبي ذلك ويصحبهم فخر

- فناديت في حَوْلٍ من الدهر كامل

ألا رجل حر ألا رجل حر

رأينا كيف صورت بنية الحال وأسهمت إسهاماً عظيماً في الكشف عن أسباب وقوع الأشبوني في الأسر فهو لم يقع لتخيله عن سلاحه أو لضعف منه، إنما نتيجة نوم أصحابه فلم يكونوا على استعداد للقتال وحينما أفاقوا على هذه الحقيقة تركوه وحده وهربوا وظل هو يقاتل ويطاعن ويضارب.

فطاعنتهم حتى تحطمت القنا

وضاربتهم حتى تكسرت البُتْر

إن بنية الحال هنا صورت مدى ثباته واستبساله في القتال وأنه ظل يطاعن ويضارب إلى أن عدم أدواته القتالية.

وإذا كانت تراكيب أبي فراس امتازت بظهور عدة أبنية أدت دورها في ظهور القصيدة على هذا النحو المتكامل نحو الجملة الشرطية والاعتراضية أو بنية التقديم والتأخير أو بنية النفس، كل ذلك لم نجد له شأن يذكر في ساعات التناص الخاصة بتركيب البنية الشعرية عند الأشبوني.

البناء التصويري

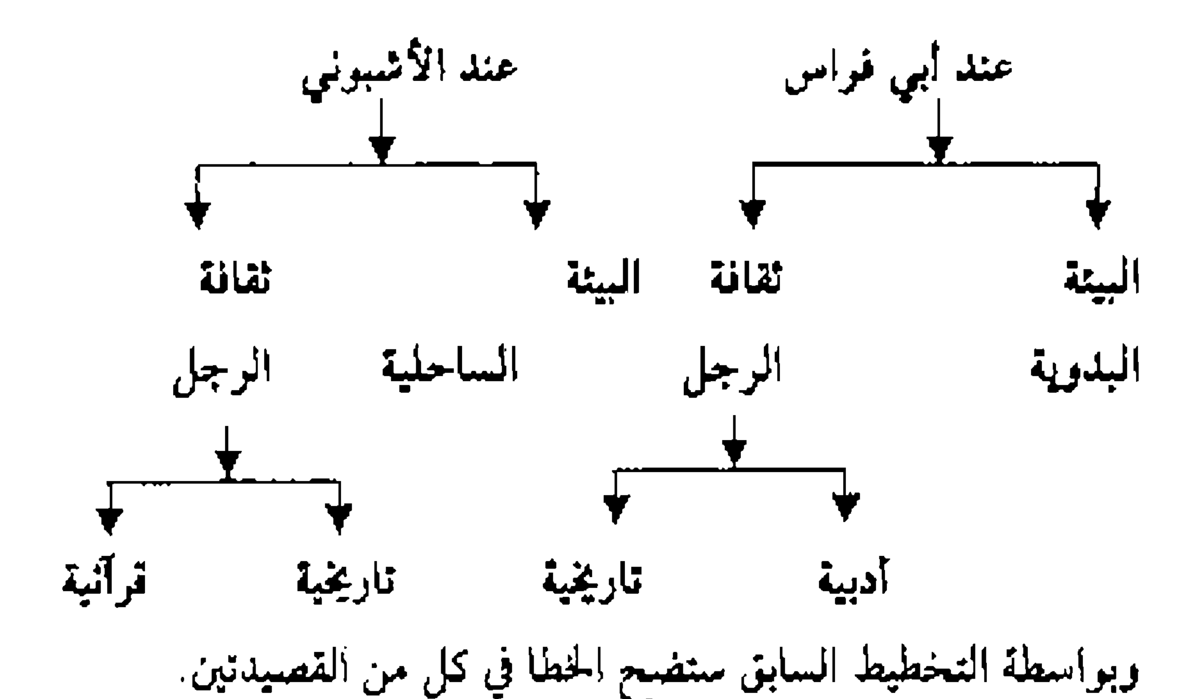
أما البنية التصويرية في عارضة الأشبوني فهي ما نصل به إلى ختام تحليلنا لهذه العارضة، وسنتناول النظر في هذا المستوى من الأبنية في ثلاثة محاور.

المحور الأول: مصادر التصوير، والثاني. أنواع التصوير، أما المحور الثالث فعن سمات هذا التصوير وسيكون النظر في هذه المحاور من خلال عقد موازنات بين القصيدتين في كل محور من المحاور الثلاث.

أولاً: مصادر التصوير.

لقد تعددت مصادر التصوير في قصيدة الأشبوني مثلما تعددت عند أبي فراس، فكل قصيدة استمدت صورها من أكثر من مصدر كما سيتضح:

مصادر التصوير



وبواسطة التخطيط السابق ستضح الخطا في كل من القصيدتين.

عند أبي فراس:

اعتمد أبو فراس مما اعتمد عليه من مصادر صوره على البيئة البدوية التي صدر عنها فألهمته خيالاته وكانت تعبيراً صادقاً عن واقعه البيئي، فنراه يستعين في غزله وفخره بها في تصويره لحركة محبوبته في صور مهر مرح نشيط.

وقــورٌ وريعــان الــصبا يــستفزها

فتــأرن احيانــاً كمــا يــأرن المهــر

ومرة يصور نفسه في نداءاته الوجلة لمحبوبته وكأنه ينادي ظبية أحاط بها الخوف على طلاها الصغير من فوق تلعة مشرفة على وادٍ واسع سحيق فمشاعره تجاه محبوبته ورجاءاته وخوفه لن تسمعها محبوبته كهذه الظبية التي لا يتوقع أن تسمع أي صوت يناديها وهي في هذه الحالة من الذعر باحثة عن طلاها في هذا المحيط الشاسع.

كأنــي أنــادي دون ميثاء ظبيــة

على شرف ظمياء جلَّلها الذُعرُ

تجفَّــل حيــناً، ثم تــرنو كأنهــا

تنادي طلاً بالواد أعجزه الحُضْرُ

كذلك تظهر البيئة البدوية من خلال تلك الصيغ التي تناص فيها مع الخنساء في وصف أخيها صخر فهي صور تجسد البيئة البدوية.

(وإني لجرّار لكل كتيبة)

(وإني لنزّال بكل مخوفة)

عند الأشبوني:

صدر الأشبوني مما صدر عنه في استقاه مصادر صوره عن البيئة الساحلية التي ظهرت في أكثر من صورة عنده، ومنها:

فجاءوا بأنواع الكبول ونظموا   سلاسل في جيدي كما يُنظم الدُّرّ

وقوله:

وإن وراء البحر أروع ماجداً   بغرّته الغراء يُستنزل القطر

فالصورتان هم نتاج بيئة الشاعر، فحين أراد أن يصور كيف أن أعداءه نظموا السلاسل والقيود في عنقه كما ينتظم الدُّر في عقد يحاط به العنق، والصورة معتمدة على البيئة وما يستخرج منه ولكن العقود واللآلئ تكون للحلية والزينة وأرى أن الوصف هنا غير مناسب لما هو عليه من حالة قد توحي بالازدراء والرثاثة في أسره، أما الصورة الثانية فقد أجاد التصوير فيها لمشاعر إنسان ينتظر الإغاثة وكيف أنها كانت بعيدة المنال لبعد المسافة بين المُغاث والمغيث فهناك بحر واسع يفصل ما بينهما ولكن ومع هذه النداءات التي أطلقها وهذا الجهد المضني الذي بذله المغيث فإن الغاية تحققت.

كذلك تكرر الاعتماد على (البحر) في قوله:

حنيني إليه موثقاً ومسرّحاً

كما حنّ للبرّ الذي يغرقُ البحرُ

أما مصادر الصورة الأخرى من ثقافة دينية قرآنية أو أدبية أو تاريخية فقد تعرضنا لها من قبل عند كلا الشاعرين.

ثانياً: أنواع التصوير:

مالت الصور في القصيدتين إلى البساطة والسطحية، فهي ليست من نوع الصور الذهنية التي تحتاج إلى إعمال العقل والغوص وراء المعنى، إنما هي صور قريبة المنال سهلة المأخذ، ولنأخذ أمثلة على سبيل النموذج لا الاستقصاء، والصورتان الأولتان لأبي فراس إحداهما من مقطع الغزل والأخرى من الفخر بنفسه:

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى

وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر

وهي صورة استعارية تدل على أنه يطلق العنان لمشاعره المكبوتة إذا ما لفّه الليل ففيه لن يراه أو يلومه أحد.

كذلك قوله:

فأظمأ حتى ترتوي البيض والقنا

وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر

والصورة أيضاً هنا استعارية كنائية تدل على تمكنه من أعدائه بحيث أن أدوات قتاله تشرب من دمائهم وأن الحيوانات ستطعم من لحومهم وهو في سبيل تحقيق هذه الغايات يظل ظامئاً جائعاً حتى يهيئ لهم ما يرجونه من مصاحبتهم له في القتال.

وكما هي الصورة عند أبي فراس بسيطة معبرة فإنها كذلك عند الأشبوني في قوله:

ولــيلٍ كهــمِّ العاشــقين لمــيص

ركــبتُ دياجــيه ومــركبها وَعْــرُ

فالصورة تصور ثقل الليل عليه كثقل هموم العشاق وكيف أن هذا الليل يلفه ويكسوه كما القميص ثم جعل هذا القميص من الهم ثم جعل سواد الليل ركوباً صعب مما كشف عن ما تحمل نفسه من إحساس بصعوبة وثقل الهموم فهو وإن كان بين أصحابه إلا أنهم نيام عنه غافلون.

وهذه الصورة بالرغم من أنها صورة مركبة توليدية إلا أنها لم تخرج عن النوع اليسير البسيط الذي نجد عليه جميع صور القصيدة.

من الملاحظ أن الليل احتل بدايات القصيدتين المعارَضة والمعارِضة مما له دلالة قوية على أن إحساس كل شاعر كان واحداً فكلاهما مهموم مكلوم وحيد ولذا كان اختيار الليل ليكون هو المناسب لبسط هذه الهموم والبوح بها.

أما الصورة الثانية فقد اخترتها على سبيل ضرب المثل وتأكيداً لما سبق من أن الصورة في القصيدتين لم تخرج عن البساطة والوضوح إلى التعقيد والإيغال.

وفيها يصور الأشبوني نفسه وقد أحاط به الأعداء الذين هم الموت الذي جعله في صورة وحش ضارٍ كشف عن أنيابه فيبدو جهم المنظر بنظراته الغاضبة المبغضة:

وأَحْدقَ بي والموت يكشر نابه
ومنظره جَهْمٌ وناظره شَزْرُ

ونستطيع وبكل اطمئنان أن نقول إن قصيدة الأشبوني بأكملها تقع تحت صورة واحدة كلية فالقصيدة من مستهلها إلى خاتمتها صورة كلية متحدة الأجزاء تأخذنا من حدث إلى آخر في انسيابية جميلة واتصال وثيق.

أما أبو فراس فقد تجزأت صوره حسب الغرض وإن انتظمتها وحدة إحساس واحد مما جعل صور القصيدة كلها تحكي وتعبر عن إباء لا تناقض بينها.

ثالثاً: عناصر الصورة:

تُعَدُّ العناصر التي تكونت منها الصورة الفنية في قصيدة الأشبوني والتي تناص فيها مع نفس العناصر المكونة للصورة عند أبي فراس. تُعَدُّ من العناصر التي تضفي على الصورة بل القصيدة بأسرها ثراءً وغنى لما جمعته من عناصر الحركة والصوت واللون، ولا نستطيع أن نجعل كل عنصر هو نوع نضيفه لأنواع الصورة التي سبق إليها الحديث كأن تقول إن هناك الصورة اللونية أو الحركية أو الصوتية، وإنما نستطيع أن نجملها جميعًا كعناصر مكوِّنة للصورة فالحديث عنها هنا أليق وأدق.

وهذه العناصر مجتمعة كان لها أثرها البالغ في خيال المتلقي؛ إذ خلقت جوًا صادقاً من المعايشة والتفاعل وكأن الصورة بهذه العناصر تنقلنا إلى قلب الأحداث فنحياها حركة وصوتاً ولوناً انظر إلى تلك الصورة لأبي فراس واصفًا عزة نفسه وفخره بها ثم معاتباً أهله إذ تخلوا عنه:

يمنون أن خلوا ثيابي؛ وإنما	على ثيابٌ، من دمائهم حُمْرُ

وقائم سيفٍ فيهم اندقَّ نصلُهُ،	وأعقاب رُمْحٍ فيهم حُطِّمَ الصَّدْرُ

سيذكرني قومي إذا جَدَّ جِدُّهم	وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدرُ

فـإن عشت فالطّعن الذي يعرفونه

وتلك القنا والبيض والضُّمر الشُّقر

ونعود مع أبي فراس لصورة فريدة في حيويتها وحضورها:

كأنـي أنـادي دون ميثـــاءَ ظبيـــةً

على شرفٍ ظَمْياءَ جَـلَّلَها الذُّعْــرُ

تَجَفَّـل حيـــناً، ثـــم ترنو كأنهـــا

تنادي طَلاً بالوَادِ أعجزَه الحُضْـرُ

أما الأشبوني فلنا أن نتمثل من صوره بالقصيدة كلها، ولكن لنختم هذه الصورة المعبرة عن القتال وما تعج به من العناصر المتعددة:

فطاعنـتهم حتـى تحطّمــت القـنا وضـاربتُهم حتـى تكـسَّرت البُتْـر

أضــــرِّج أثــوابي دمـاً وثيابهم كــأن الـذي بيني وبينهــم عِطرُ

ويأخذنا الحديث عن عناصر الصورة إلى تفسير العلاقة بين الصورة والعاطفة.

ويروي د. العشماوي أن وحدة العمل الفني نابعة من سيطرة عاطفة واحدة على جميع صور هذا الفن فهناك ارتباط شديد بين العاطفة والصورة «إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هو ارتباط حسي ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين، فليست الصورة في العمل الفني مقصودة لذاتها، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى؛ كما أنها ليست هذا الجانب العملي من الفكر الذي يحسب ويكره ويرغب في الشيء أو ينفر منه، وإنما العاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور والصورة هي الصورة المحسوس بها»[1]

---

(1) قضايا النقد الأدبي: ١٠٤.

ويجد العشماوي بهذا التفسير للوحدة الفنية والعلاقة بين العاطفة والصورة ما يستطيع به توضيح ما جاء به كولردج في تعريفه للخيال "بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج في تعريفه للخيال الصورة مرادفة للإحساس، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على القصيدة، أو على أي عمل فني هو المحقق للوحدة. ولماذا كانت الصورة أو الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفني هي التي تنتسب إليها الوحدة، وأن ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفس يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني، ومن هنا يلتقي الفن بالشعور، وتلتقي الوحدة الفنية بالوحدة الشعورية فكلاهما واحد"[1]

ونستطيع الاطمئنان إلى القول بأن القصيدتين سرت في صورها عاطفة واحدة وإحساس واحد كما أن هذه الصور عبرت عن هذه العاطفة وذلك الإحساس المهيمن من اعتزاز بالنفس وما هي عليه من أخلاقيات ومعتقدات وأسى وحزن من موقف الآخرين الذي ولّد شعوراً بالوحدة والهوان، فاستطاع كل من الشاعرين أن يحقق الوحدة الفنية من خلال تحقيق وحدة الشعور التي انتظمت صور كل قصيدة.

وجدير بنا قبل الانتهاء من النظر الفني في هذه العارضة أن نسجل ملاحظة أخرى تحسب لصالح شاعرنا الأشبوني وتُعَدُّ استكمالاً لحديث العاطفة وعلاقتها بنوع الصورة من حيث الدقة والتفصيل أو الكلية الشاملة.

---

(1) نفسه: نفس الصفحة.

إن مشاعر أي إنسان أثناء الحدث تختلف بدرجة ما عن مشاعره إذا ما خرج عن هذا الحدث، بمعنى أنها تكون في الأولى موزعة مضطربة لاهثة فإذا ما أراد الوصف جاء آخذاً من كل أمر بطرف ومال إلى الكلية، أما إذا ما خرج من زمن الحدث مالت نفسه إلى الشعور بالاستقرار والاطمئنان فبدأ يصف بشكل يميل إلى استقصاء الحالة فلا يدع جزئية من جزئيات الحدث إلا وقد تعرض لها وهذا ما تؤكده العاطفة ونوع الصورة في كل من القصيدتين، وإذا ما علمنا أن أبا فراس نظم قصيدته وهو ما زال في أسره، وأن الأشبوني نظم عارضته بعد فك إساره وتمتعه بالحرية، فإننا نستطيع تفسير العلاقة بين الحالة النفسية والعاطفة المسيطرة وبين نوع الصورة.

إن مشاعر أبي فراس جاءت أكثر شجناً وأسى جاءت موزعة يفطرها الحزن فهو ما زال في أسره يعاني من الكثير فإذا ما عدنا لقراءة صورة الأسر عنده نجدها وقد طاف فيها بعدة أشياء ولم يكمل الصورة بكل ما كان متوقعاً من تفصيلات. أما الأشبوني فقد تخفف من هذا الشعور الحاد بالأسى، وهذا يفسر اهتمامه بتفاصيل الصورة وتتبع جزئياتها وهذا أمر لا يتأتى إلا لمن استقرت نفسه وهدأت وبدأ يستعيد الصورة فتأتيه دقيقة مفصلة.

الأصم المرواني يعارض أبا تمام[1]

ما للعِدا جُنَّةٌ أوقى من الهَرَب … كيف المفرُّ وخَيْلُ اللهِ في الطَّلب

لو يُدْلُوا قُدمًا زَلَّتْ بقادمه … لأصبحَ الكلُّ طيَّاراً من الرعب

وأينَ يَذهَبُ مَنْ في رأسِ شاهِقةٍ … إذا رَمَتْهُ سَماءُ اللهِ بالشُّهُب

قدْ لاذَ بدرُ الدُّجَى منكم بهالتِه … واكتنَّ ليثُ الشَّرى في غِيلِهِ الأشِب

حَدَّثْ عن الرُّوم في أقطارِ أندلُسٍ … والبحرُ قدْ ملأَ العَبْرِينِ بالعَرَب

مِن كلِّ مَن يترك الهيجاءَ في حلكٍ … جمرٍ إذا اخضرَّت الغَبْراءُ بالعُشُب

مقلَّب بين مشتاةٍ وهاجرةٍ … تقلُّبَ السَّيْفِ بَيْنَ الماء واللَّهب

يرمي بهم ظَهْرَ طرفٍ بطْنَ سابحَةٍ … فالبرِ في شُغُلٍ والبَحْرُ في صَخَبِ

وتعبرُ الماء منهم نارُ عاديةٍ … يَصْلى بها عابدُ الأوثان والصُّلُب

وطودُ طَارقَ قدْ حَلَّ الإمامُ بهِ … كالطُّور كان لموسى أيمنَ الرُّتب

لَوْ يعرف الطود ما غشاه من كرم … لم يبسط الغور فيه الكشفُ للسحب

ولو تيقَّنَ بأمَّا حمل ذروته … لعادَ كالعِهْن من خَوْف ومن رهب

منه يعاود هذا الفتح ثانيةً … أضعاف ما حَدَّثوا في سالِف الحِقَب

ويُلبسُ الدِّينَ غضاً ثوبَ عزته … كأن أيامَ بدر عَنه لم تَغِبِ!

تدبير من قارعَ الأيامَ واختلطَتْ … آراؤه في الوَغى بالسُّمْر والقُضُب

إن آبَ من غزوةٍ أفنت أعاديه … كان الإيابُ لأخرى أعظم النُّسَب

سما إلى الشَّرَف الأقصَى بهمَّتِهِ … دين مريحٌ وعزم دائمُ التَّعب

وحينَ جلَّى تدلَّى فوق أندلس … وجَارحُ الطَّيرِ لا يَنفَكُّ عن كثبِ

مَلِكٌ إذا ما دعته الحربُ من بُعُد … طار السَّفين أمام الجَحْفَل اللَّجب

ما بين خضرة الأقطار نازحة … واخْضَرِّ في غِمار الرَّيح مضطَرب

---

[1] المن بالإمامة: ١٠٢.

والجيشُ تختطف الأرواح رَاحتُه ... من سابقٍ زبداً أو هائم دَرِب

كتائبٌ صفُّها والآلُ أرديةٌ ... بيضٌ فأشبهتِ الأسطارَ في الكتُب

دَاسَتْ جبالَ ديار القيروان فلمْ ... يَثْنِ الأعنَّةَ إلاَّ وهْي كالكثُب

حتَّى أناخ بأمِّ المشركِ مرضعة ... أولادَها حلبا جمَّا على حلب

حسْناء يفتَرُ للخطَّاب مبسَمُها ... عن جَوْهَر السَّيْف لا عن مبسَمٍ شنِب

مَنيعة من ذُرى سُور تكنُّفها ... وزاخِر مُزبدُ الأمْواج مِن غضب

تغلْغلت في خِناق الجو صاعدةً ... حتى حسبنا مدارَ النَّجم في صبَب

حِينَ غادرَها طولُ الحِصار لَها ... كأنَّها مركب أشفى على العَطَب

ألقت إليك بأيْدي الذلّ طائعةً ... ومكنتك مِنَ المسلوبِ والسلب

سار العُلوج وفي أضنائِهم منن ... من عَفْو مقتدِرٍ للغزْوِ منتدب

مدُّوا الأكفَّ لِلَمْسِ النَّجْم من فَرحٍ ... وشمَّروا لوُثوب البَحْر من طرَب

خفَّتْ صِقليةٌ جهْلاً لوقْرها ... خُرْقُ الحُسَام وطيشٌ في القَنا السلبا

وشيَّعتْ مُلكها للحربِ مُحتفلا ... لما دَعَتْ أختَها بالويْل والحرب

وإنَّما بعثت من جَيْشها نفلا ... ألقى تفائسه في كفِّ منتهب

صدرت بالعَرَب العَرباءِ وانقلبتْ ... عن الحُسامِ رياحٌ شرُّ منقَلب

فكان سيفُك نقاداً لَهُ بَصرٌ ... نفَى الزُّيوف وأبقَى خالصَ الذَّهب

ورَدَّ رأسَ زيادٍ مالَهُ جَسدٌ ... من مَارِنٍ بالدَّم المَوَّار مختضَب

ألقته عن ظهرها جرداءُ جامحة ... لو أنَّها مسحَت من خدِّه التُّرب

جَلَّى إيابُك عنَّا كل مظلمةٍ ... وأنَّس الدِّين من إيحاش مُغتَرِب

إن الجزيرة مِنْ طُول انتظارِكُم ... لَها بكلِّ طريقٍ لحظُ مرتقِب

صافِحْ بتلك اليدِ البيضاءِ تُربتَها ... فإنَّها أصبحَتْ مسودَّةَ الطُّنُبِ

وامنَحْ جزيل العطايا حَانِيا أبداً ... على الحُماة حُنوَّ المشفِق الحَدِب

يا وَالِداً علقت من يُمْنِ مقدمه ... أيدي الأماني بحَبْلٍ غَيْرِ منقضِب

وذائسياً لعُلاه منكبٌ عَمَمٌ ... يُزاحِم النَّجْم في الآفاق والحُجُب

جمٌّ المواهب للزوّار مبتسمٌ ... يستغرب النَّاسُ وقتاً فيهِ لَمْ يهَب

ما بَيْن راحَتِه الطُّولى وخاطره ... يفيضُ بحرٌ النَّدَى بالعِلْمِ والأدَب

كأنما بِشْرُه والجُسودُ متَّصِلٌ ... بَرْقٌ تألَّقَ فَوْقَ الرَّاكِب السَّرب

خليفة الله بَادي العلم مبتسمٌ ... عن جَوْهَرٍ من بديعِ النَّظْم مُنتخَب

قد أسربت منه أثواب الصَّبا أرَجاً ... لولاه عَرْفُ نسيمِ الرَّوْض لم يطِب

ألقتْ عِصِيّ النَّوى أشياخُ قرطبة ... في منبت العِزّ والحاجاتِ والطَّلَب

أتتك تَشْكرُ ما أوليتَ من نِعَمٍ ... وإنَّما أرج النوار للسُّحب

تزداد نوراً إذا اسوَدَّ الزَّمان بها ... كأنها سُرُج في حَالِك النُّوَبِ

والصَّبْر في كل خطبٍ طعْمُه صبر ... لكن عَواقِبُه أحْلى من الضَّرَبِ

جَرَتْ معارِفكم في النَّاسِ كلهم ... جَرْي الصقال على الهِنْديَّة القُضُب

ودُمتم ناخلةُ الأيامُ زينتَها ... مِنكم وَترفُل في أبرادِها القُشُب

قصيدة أبي تمام[1]

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ … فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ

بِيضُ الصَّفَائِحِ لا سُودُ الصَّحَائِفِ في … مُتُونِهِنَّ جِلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ

والعِلْمُ في شُهُبِ الأَرْمَاحِ لامِعَةً … بَيْنَ الخَمِيسَيْنِ لا في السَّبْعَةِ الشُّهُبِ

أَيْنَ الرِّوَايَةُ أَمْ أَيْنَ النُّجُومُ وَمَا … صَاغُوهُ مِنْ زُخْرُفٍ فيها ومِنْ كَذِبِ؟

تَخَرُّصًا وأَحَادِيثًا مُلَفَّقَةً … لَيْسَتْ بِنَبْعٍ إِذَا عُدَّتْ ولا غَرَبِ

عَجَائِبًا زَعَمُوا الأَيَّامَ مُجْفِلَةً … عَنْهُنَّ في صَفَرِ الأَصْفَارِ أَوْ رَجَبِ

وخَوَّفُوا النَّاسَ مِنْ دَهْيَاءَ مُظْلِمَةٍ … إِذَا بَدَا الكَوْكَبُ الغَرْبِيُّ ذُو الذَّنَبِ

وصَيَّرُوا الأَبْرُجَ العُلْيَا مُرَتَّبَةً … مَا كَانَ مُنْقَلِبًا أَوْ غَيْرَ مُنْقَلِبِ

يَقْضُونَ بِالأَمْرِ عَنْهَا وَهْيَ غَافِلَةٌ … مَا دَارَ في فَلَكٍ مِنْهَا وفي قُطُبِ

لَوْ بَيَّنَتْ قَطُّ أَمْرًا قَبْلَ مَوْقِعِهِ … لَمْ تُخْفِ مَا حَلَّ بِالأَوْثَانِ والصُّلُبِ

فَتْحُ الفُتُوحِ تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ … نَظْمٌ مِنَ الشِّعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الخُطَبِ

فَتْحٌ تَفَتَّحُ أَبْوَابُ السَّمَاءِ لَهُ … وتَبْرُزُ الأَرْضُ في أَثْوَابِهَا القُشُبِ

يَا يَوْمَ وَقْعَةِ عَمُّورِيَّةَ انْصَرَفَتْ … مِنْكَ المُنَى حُفَّلاً مَعْسُولَةَ الحَلَبِ

أَبْقَيْتَ جَدَّ بَنِي الإِسْلامِ في صَعَدٍ … والمُشْرِكِينَ ودَارَ الشِّرْكِ في صَبَبِ

أُمٌّ لَهُمْ لَوْ رَجَوْا أَنْ تُفْتَدَى جَعَلُوا … فِدَاءَهَا كُلَّ أُمٍّ بَرَّةٍ وأَبِ

وبَرْزَةُ الوَجْهِ قَدْ أَعْيَتْ رِيَاضَتُهَا … كِسْرَى وصَدَّتْ صُدُودًا عَنْ أَبِي كَرِبِ

بِكْرٌ فَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفُّ حَادِثَةٍ … ولا تَرَقَّتْ إِلَيْهَا هِمَّةُ النُّوَبِ

مِنْ عَهْدِ إِسْكَنْدَرٍ، أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ، قَدْ … شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهْيَ لَمْ تَشِبِ

حَتَّى إِذَا مَخَّضَ اللهُ السِّنِينَ لَهَا … مَخْضَ البَخِيلَةِ كَانَتْ زُبْدَةَ الحِقَبِ

أَتَتْهُمُ الكُرْبَةُ السَّوْدَاءُ سَادِرَةً … مِنْهَا، وكَانَ اسْمُهَا فَرَّاجَةَ الكُرَبِ

---

(1) الديوان: ٩٦.

جَرَى لَهَا الفَألُ نَحْساً يَوْمَ أَنْقِرَةٍ   إذْ غُودِرَتْ وَحْشَةَ السَّاحَاتِ والرُّحَبِ

لَمَّا رَأَتْ أُخْتَها بالأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ   كانَ الخَرابُ لَهَا أَعْدَى مِنَ الجَرَبِ

كَمْ بَيْنَ حِيطانِها مِنْ فارِسٍ بَطَلٍ   قانِي الذَّوائِبِ مِنْ آنِي دَمٍ سَرِبِ

بِسُنَّةِ السَّيْفِ والخَطِّيِّ مِنْ دَمِهِ   لا سُنَّةِ الدِّينِ والإسْلامِ مُخْتَضِبِ

لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ المُؤْمِنِينَ بِها   لِلنَّارِ يَوْماً ذَلِيلَ الصَّخْرِ والخَشَبِ

غادَرْتَ فِيها بَهِيمَ اللَّيْلِ وَهْوَ ضُحًى   يَشُلُّهُ وَسْطَها صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ

حَتَّى كَأَنَّ جَلابِيبَ الدُّجَى رَغِبَتْ   عَنْ لَوْنِها أوْ كَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبِ

ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ والظَّلْماءُ عاكِفَةٌ   وظُلْمَةٌ مِنْ دُخانٍ في ضُحًى شَحِبِ

فالشَّمْسُ طالِعَةٌ مِنْ ذا وقَدْ أَفَلَتْ   والشَّمْسُ واجِبَةٌ مِنْ ذا ولَمْ تَجِبِ

تَصَرَّحَ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الغَمامِ لَها   عَنْ يَوْمِ هَيْجاءَ مِنْها طاهِرٍ جُنُبِ

لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ فِيهِ يَوْمَ ذاكَ على   بانٍ بِأَهْلٍ ولَمْ تَغْرُبْ على عَزَبِ

ما رَبْعُ مَيَّةَ مَعْمُوراً يُطِيفُ بِهِ   غَيْلانُ أَبْهَى رُبًى مِنْ رَبْعِها الخَرِبِ

ولا الخُدُودُ وإنْ أُدْمِينَ مِنْ خَجَلٍ   أَشْهَى إلى ناظِرٍ مِنْ خَدِّها التَّرِبِ

سَماجَةً غَنِيَتْ مِنَّا العُيُونُ بِها   عَنْ كُلِّ حُسْنٍ بَدا أوْ مَنْظَرٍ عَجَبِ

وحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تَبْدُو عَواقِبُهُ   جاءَتْ بَشاشَتُهُ عَنْ سُوءِ مُنْقَلَبِ

لَوْ يَعْلَمُ الكُفْرُ كَمْ مِنْ أَعْصُرٍ كَمَنَتْ   لَهُ المَنِيَّةُ بَيْنَ السُّمْرِ والقُضُبِ

تَدْبِيرُ مُعْتَصِمٍ بِاللهِ مُنْتَقِمٍ   للهِ مُرْتَقِبٍ في اللهِ مُرْتَغِبِ

ومُطْعَمِ النَّصْرِ لَمْ تَكْهَمْ أَسِنَّتُهُ   يَوْماً ولا حُجِبَتْ عَنْ رُوحِ مُحْتَجِبِ

لَمْ يَغْزُ جَيْشاً ولَمْ يَنْهَدْ إلى بَلَدٍ   إلا تَقَدَّمَهُ جَيْشٌ مِنَ الرُّعُبِ

لَوْ لَمْ يَقُدْ جَحْفَلاً يَوْمَ الوَغَى لَغَدا   مِنْ نَفْسِهِ وَحْدَها في جَحْفَلٍ لَجِبِ

رَمَى بِكَ اللهُ بُرْجَيْها فَهَدَّمَها   ولَوْ رَمَى بِكَ غَيْرُ اللهِ لَمْ يُصِبِ

مِنْ بَعْدِ ما أَشَّبُوها واثِقِينَ بِها   واللهُ مِفْتاحُ بابِ المَعْقِلِ الأَشِبِ

وقالَ ذُو أَمْرِهِمْ لا مَرْتَعٌ صَدَدٌ   لِلسَّارِحِينَ ولَيْسَ الوِرْدُ مِنْ كَثَبِ

أمانياً سلبتهم نجح هاجسها … ظبى السيوف وأطراف القنا السلب

إن الحمامين من بيض ومن سمر … دلوا الحياتين من ماء ومن عشب

لبيت صوتاً زبطرياً هرقت له … كأس الكرى ورضاب الخرد العرب

عداك حر الثغور المستضامة عن … برد الثغور وعن سلسالها الحصب

أجبته معلناً بالسيف منصلتاً … ولو أجبت بغير السيف لم تجب

حتى تركت عمود الشرك منقعراً … ولم تعرج على الأوتاد والطنب

لما رأى الحرب رأي العين توفلس … والحرب مشتقة المعنى من الحرب

غدا يصرف بالأموال جريتها … فعزه البحر ذو التيار والعبب

هيهات زعزعت الأرض الوقور به … عن غزو محتسب لا غزو مكتسب

لم ينفق الذهب المربي بكثرته … على الحصى وبه فقر إلى الذهب

إن الأسود أسود الغاب همتها … يوم الكريهة في المسلوب لا السلب

ولى وقد ألجم الخطي منطقه … بسكتة تحتها الأحشاء في صخب

أحذى قرابينه صرف الردى ومضى … يحتث أنجى مطاياه من الهرب

موكلاً بيفاع الأرض يشرفه … من خفة الخوف لا من خفة الطرب

إن يعد من حرها عدو الظليم لقد … أوسعت جاحمها من كثرة الحطب

تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجت … جلودهم قبل نضج التين والعنب

يا رب حوباء اجتث دابرهم … طابت ولو ضمخت بالمسك لم تطب

ومغضب رجعت بيض السيوف به … حي الرضا من رداهم ميت الغضب

والحرب قائمة في مأزق لجج … تجثو الرجال به صغراً على الركب

كم نيل تحت سناها من سنا قمر … وتحت عارضها من عارض شنب

كم كان في قطع أسباب الرقاب بها … إلى المخدرة العذراء من سبب

كم أحرزت قضب الهندي مصلتة … تهتز من قضب تهتز في كثب

بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت … أحق بالبيض أبداناً من الحجب

خَلِيفَةَ اللهِ جازَى اللهُ سَعْيَكَ عَنْ ... جُرثُومَةِ الدِّينِ والإِسْلامِ والحَسَبِ

بَصُرْتَ بالرَّاحَةِ الكُبْرَى فلَمْ تَرَها ... تُنالُ إلاَّ على جِسْرٍ مِنَ التَّعَبِ

إنْ كانَ بَيْنَ صُرُوفِ الدَّهْرِ مِنْ رَحِمٍ ... مَوْصُولَةٍ أوْ ذِمَامٍ غَيْرِ مُنْقَضِبِ

فَبَيْنَ أيّامِكَ اللاَّتي نُصِرْتَ بِها ... وبَيْنَ أيّامِ بَدْرٍ أقْرَبُ النَّسَبِ

أبْقَيْتَ بَنِي الأَصْفَرِ المُصْفَرَّ كاسْمِهِمُ ... صُفْرَ الوُجُوهِ وجَلَّتْ أوْجُهَ العَرَبِ

ترجمة الشريف الطليق

أبو عبد الله مروان بن عبد الرحمن بن مروان بن الناصر

ينقل ابن سعيد ترجمته من الجذوة يقول «من الجذوة أن أكثر شعره في السجن. وقال ابن حزم إنه في بني أمية كابن المعتز في بني العباس ملاحة شعر وحُسْن تشبيه. سُجن وهو ابن ست عشرة سنة، ومكث في السجن ست عشرة سنة، وعاش بعد إطلاقه من السجن ست عشرة سنة، ومات قريباً من الأربعمائة... وكان فيما قيل يتعشق جارية، كان أبوه قد ربّاها معه، وذكرها له، ثم بدا له فاستأثر بها، وأنه اشتدت غيرته لذلك، فانتضى سيفاً، وانتهز فرصة في بعض خلوات أبيه معها: فقتله، وعثر على ذلك، فسُجن، وذلك في أيام المنصور أبي عامر محمد بن أبي عامر، ثم أُطلق بعد ذلك فلُقب الطليق لذلك»[1]

---

[1] المغرب: ١/ ١٩١.

وقد سماه صاحب الزاد الشريف الأصم وأورد القطعة في الصفحة المائة والسابعة والعشرين كما وردت في المن بالإمامة الصفحة الثانية بعد المائة وهي للشاعر القرشي الأمي القرطبي المعروف بالطليق، «عرف بالطليق بسبب جده الذي أطلقه رسول الله ﷺ فأنشد وأجاد، واستحسن شعره»[1]

«ويسميه المقرى بالأصم المرواني»[2]

وقد استحضر الطليق خطبة طارق بن زياد في الموضع نفسه الذي ألقيت فيه هذه القصيدة في «عبور الخليفة الإمام أمير المؤمنين أبي محمد عبد المؤمن بن علي البحر من سبتة إلى الأندلس ونزوله منها في مرفأ جبل طارق وذلك في شهر ذي القعدة من عام خمسة وخمسين وخمسمائة الموافق لشهر يناير العجمي من العام المؤرخ به عند إيابه من غزوته المهدية وفتح جميع إفريقية ليجتمع بطلبة الموحدين الذين فيها وينظر كيف يكون غزو الروم والمحاربين في نواحيها.

قال الراوية: وبرز إليه يوم إجازته البحر من الناس النظارة على سيف البحر عالم لا يحصيهم إلا خالقهم، وكان يوماً مشهوراً ظهر فيه من فخامة الملك والأمر ما لم يتقدم في سالف الأزمان، ولا تخيل مرآه في الأذهان»[3]

وقد أحسن المرواني حينما استحضر أهم كلمات خطبة طارق أين المفر؟ وكانت هذه القصيدة في قصور جبل طارق وهو بداية فتح الأندلس والثغر إليها فكان الانتصار عظيماً فقال المرواني.

---

(1) المن بالإمامة: ١٠٢

(2) نفسه: ١٠٢

(3) نفسه: ٩٢

ما للعدا جُنّةٌ أوقى من الهرب   كيف المفر وخيل الله في الطلب

وإن كان طارق بن زياد وجّه السؤال إلى أجناده فإن المرواني يوجهه إلى الأعداء فأين المفر من خيل الله التي تطلب القضاء عليكم.

وهذه القصيدة من الذيوع بمكان بحيث شرحها د. محمد بن شريفة في كتابه أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، ص ٥٧ وما بعدها، وكذلك د. شوقي ضيف في كتابه الفن ومذاهبه، ص ٢٥٦ وما بعدها.

وقد وجد المرواني في بائية أبي تمام وما قيلت فيه من الفتح العظيم فتح عمُّورية الذي انتصر فيه المعتصم على الروم والروم هنا هم أعداء ممدوح شاعرنا المرواني نفسهم. فالتوافق يأتي من عظم المناسبة بالانتصار على أعداء الله الروم ووصف المعارك وامتداح القادة الأمراء والخلفاء، فمعنى القصيدتين متحد متفق، كما أن مبناها أيضاً جاء متحداً متفقاً، فهذه المعارضة تعد نوعاً من المعارضات التامة، فالمعارضة تمّت على مستوى المعنى والمبنى.

أما المبني فإن نموذج المعارضة يبلغ خمسة وخمسين بيتاً على بحر البسيط:

ما للعدا   جُنّةٌ   أوقى من الـ   هربِ

/٥/٥//٥   /٥//٥   /٥/٥//٥   ///٥

مستفعلن   فاعلن   مستفعلن   فعلن

وهو من البحور السهلة الخفيفة التي تتناسب مع وصف المعارك وما فيها من حركة قتال وخيول وفرسان وهو البحر نفسه الذي أنشأ عليه أبو تمام قصيدته للغرض نفسه:

السيف أص   دق أنـ   باءً من الـ   كتب

/٥/٥//٥   ///٥   /٥/٥ //٥   ///٥

مستفعلن   فعلن   مستفعلن   فعلن

وهنا العروض والضرب مخبونان وتبلغ بائية أبي تمام واحداً وسبعين بيتاً.

أما كلمات القافية فقد اشترك المرواني مع الطائي في ثلاث وثلاثين كلمة قافية تمثل تقريباً ثلث قوافي الأول ونصف قوافي الثاني. وهذه النسبة تشير إلى حجم تأثر الأصم المرواني بكلمات القافية في القصيدة المعارَضة والتي سنتعرف إلى مدى توافقها لفظاً ومعنى أثناء تناول المستوى التصويري بالدرس التحليلي.

ولا يفوتنا اختيار حرف الروي الباء وهو من الحروف الشديدة أي التي ينحبس الصوت والنفس عند النطق بها مما يثير الانتباه لما أراده الشاعر من عظم الحادثة وجلال الانتصار بحيث يتحبس لها الصوت إجلالاً وتعظيماً وإظهاراً لما أحدثته من شدة انبهار بما أبداه أمير المؤمنين أبو محمد عبد المؤمن من شجاعة وقيادة فذة تُوِّجت بهذا الانتصار المبهر، ثم يحرك شاعرنا قافيته بالكسر فهي باء شديدة دعَّمها بالكسر وهو أقوى الحركات بما يوحي بقوة العزيمة وجديَّة الأمر، ثم إن حرف الباء من الحروف المجهورة التي تشع انطلاقاً للحركة الثانية لها بعد الانحباس مما يوحي بفرحة الظفر والفخر به. لقد وفق تماماً الأصم المرواني في اختيار هذه القافية لأبي تمام التي مثلت له كل ما سيق من تفسيرات حملها الإيقاع الخارجي للمعارضة.

أما **الإيقاع الداخلي**، فقد تأثر الأصم المرواني بعديد من تلك الأنواع الموسيقية التي تؤدي إلى إحداث الأنغام والتي امتاز بها أسلوب أبي تمام في صياغاته المحدثة ومن ذلك رد الصدر على العجز ومثاله:

حسناء يفتر للخطَّاب مبسمها

عن جوهر السيف لا عن مبسم شنب

وأيضاً:

وشـيّعت مُلكهـا للحـرب محـتفلاً

لمـا دعـت أخـتها بالـويل والحَـرَب

وأيضاً:

صدرت بالعـرب العـربـاء وانقلبت

عـن الحـسـام (رياحٌ) شـرٌ منقّلب

وقـد أكثـر أبـو تمام من هذا النوع الذي يخلق نوعاً من الإيقاع الموسيقي عـن طـريق التكـرار اللفظـي مـا بـين الشطرين وهو من قبيل الجناس اللفظي، ونضرب لهذا النوع أمثلة من قصيدة أبي تمام:

- والعلـم في شـهب الأرمـاح لامعـة

بـين الخميـسين لا في الـسبعة الشهب

- مـا رَبْـعُ مَـيّة معمـوراً يطـيف بـه

غـيلان أبهـى رُبـى مـن رَبْعها الخَرِب

- وحـسـن مـنقلب تـبدو عواقـبه

جـاءت بـشاشته عـن سـوء مـنقلب

- لما رأى الحرب رأي العين توفلس

والحـرب مـشتقة المعنى مـن الحـرب

- أجبـتهُ معلـنًا بالـسيف منـصلتاً

ولـو أجـبت بغـير الـسيف لم تُجـب

- لم يـنفق الـذهب المُربـي بكثـرته

علـى الحـصى وبـه فَقْـرٌ إلى الـذّهب

- ومُعْضَبٍ رَجَعَتْ بيض السيوف به

حَيَّ الرضا عن رداهم مَيْتَ الغضبِ

-بيضٌ إذا انتُضِيَتْ من حُجْبِها رجعتْ

أحق بالبيض أبداناً من الحُجُبِ

- أتتهم الكربة السوداء سادرة

منها، وكان اسمها فرّاجة الكُرَبَ

كذا ويعد التقسيم من الصياغات الشكلية التي اعتمدها أبو تمام ومثال ذلك:

ما هو عن طريق النفي.

- بيض الصفائح لا سود الصحائف

- من غزو محتسب لا غزو مكتسب

وما هو باستخدام أدوات العطف (أو) (أم):

- ما كان منقلباً أو غير منقلب

- نظم من الشعر أو نثر من الخُطب

- أين الرواية أم أين النجوم

وما هو بتكرار الصيغ:

- فالشمس طالعة من ذا والشمس واجبة من ذا

- لتدبير معتصم بالله منتقم

لله مرتقب في الله مُرتَهِبِ

- تهتزُّ من قُضُبٍ تهتز في كُثُبِ

وهذا النوع من الموسيقى الداخلية تأثر به الشاعر الطليق في قوله

- فالبر في شُغُل والبحر في صخب

وتثرى الموسيقية الداخلية وتزداد باللعب بالحروف فتارة تتردد في كلمات متجانسة وتارة تتردد في غير هذا الشكل فتجدها تصادفك عبر ثلاث كلمات أو أكثر في البيت الواحد فيحدث ترددها تأثيراً موسيقياً جميلاً وموحياً.

وإذا كان أبو تمام استخدمه في ثمانية أبيات من بائيته على طولها، فإن المرواني اتكأ عليها في عشرة مواضع من قصيدته على قصرها بالقياس للقصيدة المعارَضة. ولنحاول أن نتحسس هذه المواضع وما توحي به هذه الترديدات.

ففي العمُّورية يأتي بها أبو تمام في قوله مردداً حرف الميم:

يا يوم وقعة عمُّوريَّةَ انصرفت

منك المنى حُفَّلاً معسولة الحلب

ومردداً حرف الخاء:

لما رأت أختَها بالأمس قد خَرِبَتْ

كان الخَرابُ لها أعدى من الجَرَبِ

ومردداً حرف السين:

بسُنَّةِ السَّيف والخَطِّيِّ من دمه

لا سُنَّةِ الدين والإسلام مُخْتَضِبِ

ومردداً حرفي الراء والباء:

ما رَبْعُ مَيَّةَ معموراً يُطيف به

غَيْلانُ أبهى رُبًى من رَبْعها الخَرِب

ومردداً حرف الخاء في موضع آخر:

ولا الخُدود وإن أُدْمِينَ مِنْ خَجَلٍ

أشهى إلى ناظر من خَدِّها التَّرِبِ

ومردداً حرفي الجيم والخاء:

لـو لم يقـد جحفـلاً يوم الوغى لغدا

مـن نفـسهِ وحـدها في جحفل لجب

ثم مردداً حرف الراء وحده:

وقـال ذو أمرهم لا مـرتع صَـدَدٌ

للسـارحين ولـيس الورْدُ من كثَـبِ

وأخيراً مردداً حرف الفاء:

مـسـوكلاً بـيَفَاعِ الأرض يُـشرفُهُ

من خِفَّةِ الخوف لا مـن خِـفَّةَ الطَّرَب

أما في معارضة الأصم المرواني فإننا أمام مواضع أكثر فنراه يردد حرف الباء:

يرمـي بهـم ظَهْـرَ طرفٍ بطن سابحة

فالـبر في شُـغُلٍ والبحـر في صـخب

ويردد حرف السين:

حسـناء تُفْتَـرُّ للخُطَّـاب مبـسمها

عن جوهر السيف لا عن مبسم شَنب

ويردد حرف الميم:

ومنـيعة مـن ذرى سـور تكـنفها

وزاخـر مُـزْبِدُ الأمـواج مـن غضب

ثم هو يردده في بيت آخر:

سار العلـوج وفي أعـناقهم مِـنَنٌ

من عفـو مقـتدرٍ للغـزو منـتدب

ويردد حرف "الفاء":

وإنما بَعَثْتَ من جيشها نَفَلاً
ألقى نفائسه في كفِّ منتهب

ثم يردده في موضع آخر

فكان سيفك نقّاداً له بَصَرٌ
نَفَى الزُّيوفَ وأبقى خالص الذهب

ويردد حرف "الميم" مرة أخرى:

وَرَدَّ رأس زياد ما لَهُ جَسَدٌ
مِنْ مَارِنٍ بالدَّمِ المَوَّار مُختضِب

ويردد حرف "الحاء":

وامنَح جزيل العطايا حَانياً أبداً
على الحُماة حُنوَّ المُشفِقِ الحَدِب

ويردد حرف "القاف":

كأنما بِشرُهُ والجُودُ مُتَّصِلٌ
برقٌ تألَّقَ فوقَ الرَّاكب السَّرِبِ

ويولع بترديده "الميم" في موضع ثالث:

خليفة الله بادي العلم مبتسمٌ
عن جوهر من بديع النَّظم مُنتَخب

- من سابق زيد أو عائم درب
- من عفو مقتدر للغزو منتدب

على أن المرواني لم يكثر من استخدام التقسيم فجاءت بائية أبي تمام أقوى موسيقى.

أما الجناس فقد مَرّ نموذج منه على كثرة الأنواع الموجودة في النصين والتي ندعها رغبة في عدم الإطالة.

الطباق والمقابلة:

وإذا كان الجناس من أشكال الصنعة اللفظية التي اشتهر بها الطائي. فإن الطباق والمقابلات من أقوى أشكال الصنعة التمامية والتي يعتمد عليها اعتماداً لابد وأن نقف عنده، فهو يمثل موقفاً شعرياً يعكس موقفه من الحياة والكون والبشر وهذا هو جوهر الحداثة الذي ترجمه أصحابها في صورة انقلاب على الماضي العتيق، إن القيم الفكرية المتقابلة والتي وضعها المحدثون أمثال الطائي نصب أعينهم شغلت فكرهم ووجدانهم فقضايا مثل الكفر والإيمان، الغلبة والشعور بالقهر، النصر والهزيمة، النور والظلام، العمار والخراب، الاعتداء ومدافعته، كل ذلك ظهر جلياً في بائية أبي تمام يعكس فلسفة خاصة ورؤية حديثة امتاز بها وحاول عديد منهم محاذاتها لكني أراها عند شاعرنا المرواني وقد لبست ثوب التقليد أكثر من كونها معبرة عن رؤية خاصة أو فلسفة اعتنقها الرجل والتزمها في جميع أشعاره.

وعن مجانسات أبي تمام ومطابقاته نقرأ في مقدمة ديوانه: «الجناس والطباق عند أبي تمام ليسا صنعة لفظية فقط، وإنما يتخذهما وسيلة لشحن البيت بالمعنى وإضافة ظلال معنوية تليق بالشعر، ومن يتتبع جناساته وطباقاته يجد أنها تشكل إضافات إلى شعره لا تقتصر على كونها إضافات فنية وإنما تشكل تلاعباً فنياً بالمعنى الشعري وهذا ما يجعل في شعره على الدوام عنصراً

خارجاً على المألوف الشعري على الرغم من كونه جزيل اللفظ محكم السبك»[1]

ولكي نلتزم منهج البحث العلمي فعلينا إثبات ذلك عن طريق الأمثلة. ولنبدأ بذلك في القصيدة المعارضة لأبي تمام:

(الجد- اللعب، بيض- سود، نبع- غرب، يُنبت- تخف، نظم من الشعر- نثر من الخطب، تطلع- تغرُب، حسن- سوء، عمود- الأوتاد والطنب، محتسب- مكتسب، الراحة- التعب) هذا من قبيل الطباق الذي يحمل رؤية التناقض بين معنيين من خلال لفظين، ويتسع مفهوم التناقض عند أبي تمام ليصل إلى المقابلات بين فكرة وأخرى، موقف وآخر، حالة ونقيضها، ومن ذلك ما صور به في المقطع الأول الذي تهكم فيه وسخر من المنجمين وأقوالهم فالقول الفصل هو الذي أكدته حدود السيوف لا الذي تخرصت به مزاعم المنجمين، ثم هو يتعاطف مع هذه النجوم التي استتر المنجمون وراء ادعاء العلم بها فقضوا عنها وهي لا ذنب لها فيما قالوا:

(يقضون بالأمر عنها وهي غافلة)

ثم يصور أبو تمام نتيجة الأخذ بأسباب النصر وعدم الخضوع لأكاذيب المنجمين، فقد تم الانتصار وعز الإسلام وذل الشرك:

أبقيت جَدَّ بني الإسلام في صَعَدٍ

والمشركين ودار الشرك في صَبَبِ

ثم المقابلة الكبرى التي صورت مدينة عمورية قبل نزول المعتصم بها ثم بعد أن غادرها وقد أضحت يباباً خراباً تبدلت أنوارها ظلاماً اسْوَدَّ نهاراً بالغبار وابْيَضَّ ليلا بالنيران فكأن الليل والنهار لم يرضيا بلباسهما.

---

[1] مقدمة الديوان: ٦٨

تلك المدينة الحسناء البكر التي لم تمتد لها يد الغزو من قبل وأبت على أعتى العتاة الأكاسرة التبابعة.

إن هذه الصورة المتقابلة الجانبية تمتد لتشمل الجزء الأوفى من القصيدة والتي تألق فيها خيال أبي تمام أيما تألق:

وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها
كسرى وصدت صدوداً عن أبي كَرِب

بكرٌ فما افترعها كف حادثة
ولا ترقَّت إليها همة النُوَب

من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد
شابت نواصي الليالي وهي لم تشب

انظر إليه كيف قابل هذه الصورة المضيئة القوية بصورة كئيبة مكفهرة ذليلة:

لقد تركت أمير المؤمنين بها
للنار يوماً ذليل الصخر والخشب

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحًى
يَقِلُّه وسطها صبح من اللهب

حتى كأن جلابيب الدجى رغبتْ
عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

ضوء من النار والظلماء عاكفة
وظلمةٌ من دخان في ضحى شَحِب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت
والشمس واجبة من ذا ولم تجب

وإلى نهاية المقطع.

إن المقابلة عند أبي تمام فكرة في حد ذاتها تتمثل في مقاطع بأتمها لتبرز صورة ما أرادها الشاعر، فهذا الشكل من المحسنات البديعية جاء يثري المعنى ويكسبه فخامة وقيمة كبيرة فالغرض من الاتكاء على هذا اللون البديعي يتعدى حدود الألفاظ وشكلها الظاهري إلى المفهوم والمعنى والفكرة. ونعود إلى معارضة المرواني ونقول: إن كان المرواني حاول أن يتمثل هذا اللون من البديع فصوَّر مدينة القيروان قبل نزول عبد المؤمن بن علي بها فهي الحسناء المنيعة تحيطها الأسوار العالية والأمواج الزواخر مدينة عالية تطول النجوم سقطت في أيدي الفاتحين بعد طول حصار وكأنها قاربت على أن يفسد كل جانب من جوانبها وانساقت طائعة ذليلة قدمت كل ما لديها من مكانة وشأن وأيضاً من مال وأسلاب، وأهلها قد باتوا رهائن عفو الأمير الفاتح:

حسناء يفتر للخطاب مبسمها
عن جوهرِ السيف لا عن مبسم شنب

منيعة من ذرى سور تكنفها
وزاخر مُزْبدُ الأمواج من غضب

تغلغلت في خناق الجو صاعدة
حتى حسبنا مدار النجم في صبب

حين غادرها طول الحصار لها
كأنها مركب أشفى على العطب

ألقت إليك بأيدي الذل طائعة
ومكنتك من المسلوب والسلب

سار العلوج وفي أعناقهم منن
من عفو مقتدر للغزو منتدب

وعلى أية حال فإني لا أرى أن المرواني ارتقى في هذا الصدد مرقى أبي تمام أو وصل إلى ما وصل إليه من إبداع واقتدار؛ فالمقابلة هنا لم تتعدّ الأبيات القلائل ولم تصور أكثر من موقف أو أكثر من فكرة من أفكار معارضته، ويفسر الدكتور محيي الدين صبحي اعتماد الطائي على بنية التقابل بقوله. «وفي ظني أن طول الفته لشعر أبي فراس قد علَّمته صياغة مثل هذه المواقف، ولاسيما أن شعر الحماسة الذي كان يروي قسماً كبيراً منه حافل به وبروعة قصيدة «أراك عصي الدمع»[1]

---

(1) ومن الأمور العجيبة أن د. محيي الدين صبحي في مقدمته لنشرته من ديوان أبي تمام قد رد اعتماد الطائي بنية التقابل إلى طول الفته لشعر أبي فراس حيث يقول إنها سلسلة من هذه المواقف الإشكالية في الحب والحرب معاً. فالشاعر عاشق لكنه عصي الدمع، بعصي الهوى لكنه مشتاق -إلا أن أخلاق الفروسية تفرض عليه الصبر لأن مثله لا يذاع له سر، هذه المفارقات تصل إلى حد انقلاب القيم، فالوفاء شيمة يعتز بها العرب ويفخرون، إلا أنها في هذه المواقف دليل على الضعف وتؤدي إلى الذل.

وفيت، وفي بعض الوفاء مذلة لآنسة في الحي شيمتها الغدر

لكن الشاعر يحبها ولا يملك من أمره شيئاً، فليس له إلا أن يستمر من هذا الموضع الشائك مادام لا يتمكن من تغييره:

وقلّبت أمري، لا أرى لي راحة إذا البين أنساني ألحَّ بي الهجر»

أقول فكيف ألف الطائي شعر أبي فراس وقد ولد سنة ١٧٢هـ ومات سنة ٢٣١هـ أي أنه عندما مات كان عمر أبي فراس أحد عشر عاماً.

مقدمة ديوان أبي تمام: م١/ ١٣

البناء الأسلوبي:

ومن الأساليب اللافتة للنظر والتي استعان بها المرراني استجابة لنداء المعارضة أسلوب الشرط؛ وبنية الشرط من البنى التي يمكن أن تحقق للقصيدة أكثر من قيمة فنية؛ حيث إنها في حد ذاتها نسقاً بديعاً أنيقاً ثم من كونها تخضع للأسلوب المنطقي الذي يبرز الفكرة مرتبة متسلسلة تدل على قدرة الشاعر على التفكير السليم، ثم هي عرض بأسلوب غير نمطي مثير يجعلنا أكثر تشوقاً إلى معرفة الجواب، وتتمثل قيمة الإثارة الفنية خاصة إذا حدث هناك تقديم وتأخير ما بين الفعل وجوابه، ولنتمثل هذا في بائية الطائي أولاً:

(ليست بنبع إذا عدت ولا غَرَب)

- وخوّفوا الناس من دهياء مظلمة

إذا بدا الكوكب الغربي ذو الذَّنب

- لو بيَّنتْ قطُّ أمراً قبل موقعه

لم تخف ما حل بالأوثان والصُّلُب

- حتى إذا مخَّض الله السنين لها

مَخْضَ البخيلة كانت زُبْدَةَ الحِقَب

- لما رأت أختها بالأمس قد خربت

كان الخراب لها أعدى من الجَرَب

- لو يعلم الكفر كم من أعصر كَمَنَتْ

له المنيَّةُ بين السُّمْرِ والقُضُب

- لو لم يَقُدْ جحفلاً يوم الوغى لغدا

من نفسه وحدها في جحفل لَجِبِ

(ولو رمى بك غير الله لم تُصِبِ)

(ولو أجبت بغير السيف لم تُجِبِ)

- لمّا رأى الحَرْبَ رأى العين توفَلِسٌ
والحرب مشتقة المعنى من الحَرَبِ

غدا يُصرِّفُ بالأموال جِريَتَها
فَعَزَّهُ البحر ذو التيار والعُبُبِ

- إن يَعْدُ من حرها عَدْوَ الظَّليم فقد
أوسعتَ جاحِمَها من كثرة الحطب

- يا رُبَّ حوباء لما اجتُثَّ دابرهم
طابت ولو ضُمِّخَتْ بالمسك لم تَطِبِ

- إن كان بين صروف الدهر من رحم
موصولة أو ذمام غير منقضب

فبين أيامك اللاتي نُصِرْتَ بها
وبين أيام بَدْرٍ أقرب النسب

وكما نرى فإن أسلوب الشرط يزداد تشويقاً إذا ما جاء الجواب في البيت الثاني، وهذا نجده في أساليب الأصم المرواني الشطرية، فقد لعب بأسلوب التقديم والتأخير على مستوى البيتين كذلك استخدم الترتيب المألوف للأسلوب الشرطي وذلك في قوله:

- لو بذلوا قدما زلّت بقادمه
لأصبح الكل طياراً من الرعب

- حدّث عن الروم في أقطار أندلس
والبحر قد ملأ العبرين بالعرب

من كـل مـن يـترك الميجاء في حلك

جمـر إذا اخـضرّت الغـبراء بالعُـشُب

- لـو يعرف الطود ما غشاه من كرم

لم يبسط الغـور فـيه الكـفْ للسحب

- ولـو تـيقّن بأسًـا حـل ذِروتـه

لعـاد كالعهن من خوف ومـن رَهَب

- إن آب مـن غـزوة أفـنت أعاديـه

كـان الإيـاب لأخـرى أعظـم النّسب

- ملـك إذا مـا دعته الحرب من بُعُد

طـار الـسفين أمـام الجحفـل اللّجب

- وشـيَّعت مُلكهـا للحـرب عـتفلاً

لمـا دعـت أختـها بالـويل والحـرب

وهكـذا استعان المرواني بأسـلوب الـشرط للتعبير عن أفكار متعددة بوصفه واحداً ضمن عدة أساليب فمرة يصف به الروم المرعوبين المنهزمين ومرة أخـرى يصف به جبل طارق الملقب بجبل الفتح حينما هبطه الممدوح تارة راغباً في هـبات الممـدوح وتـارة راهـباً من بطشه، ومرة ثالثة يستخدمه في المدح ومرة رابعة في وصف ما حلّ بصقلية.

ونـستطيع أن نـضيف إلى تأثـر المرواني علـى مـستوى الصياغة والبنية الـشكلية اقتباسـاً لـصيغ برُمّتها أو بتغير طفيف لصياغات أبي تمام ويمكننا رصد هذا في صورة جدول بسيط.

أبو تمام	الأصم المرواني
الأوثان والصلب	الأوثان والصلب
بين السُّمر والقضب	بالسُّمر والقضب
أقرب النسب	أعظم النسب
جحفل لجب	الجحفل اللجب
في صبب	في صبب
غير منقضب	غير منقضب
في أثوابها القُشُب	في أبرادها القشب
عن غزو مُحتسِب لا غزو مكتسب	من عفو مقتدر للغزو منتدب
في المسلوب لا السلب	من المسلوب والسلب

ولقد برع الطائي في ذلك المقطع التهكمي الذي سخر فيه بالمنجمين ومزاعمهم وساق هذا في أساليب منطقية مقنعة ودلائل لا مجال للشك فيها دعمُها بأساليب منها الاستفهام:

(أين الرواية أم أين النجوم)

أو المفعول المطلق:

(عجائباً زعموا الأيام مجفلة عنهن)

والتكرار اللفظي لهذا الشهر الذي يدّعون التشاؤم إذا خرجوا فيه للقتال:

(صفر الأصفار)

أو عن طريق النفي:

(بين الخميسين لا في السبعة الشهب)

(ليست بنبع إذا عُدَّت ولا غرب)

(بيض الصفائح لا سود الصحائف)

فهو ينعت ما جاء في صحائفهم السوداء بالكذب ثم يصور هذه النجوم في غفلة تامة عما يقال عنها:

(يقضون بالأمر عنها وهي غافلة)

ثم تلك الكلمات التي تؤكد كذبهم وتلفيقهم.

وما صاغوه من زخرف فيها ومن كذب

تخرُّصاً وأحاديثاً ملفقة

ثم تلك التعبيرات التي تؤكد أن الصدق في العلم والعمل.

(السيف أصدق أنباءً من الكتب

في حدّه الحد بين الجدّ واللّعب)

(بيض الصفائح لا سود الصحائف

في متونهنّ جلاء الشك والرّيب)

(والعلم في شُهُب الأرماح لامعة

بين الخميسين لا في السبعة الشهب)

وفي المقابل في القصيدة المعارضة نجد شيئاً من هذه المقدمة التهكمية الساخرة حينما يبدأ المرواني قصيدته ساخراً من الروم أعداء الأمير ومن ذلك الاستفهام:

(كيف المفرُّ وخيل الله في الطلب)

(وأين يذهب مَنْ في رأس شاهقة

إذا رمته سماء الله بالشهب)

وعن طريق النفي المؤكد:

(ما للعدا جُنّة أرقى من الهرب)

أو بتلك النعوت اللاذعة:

(بــدر الدُّجى - ليث الشّرى)

لكن تبقى تلك المقدمة التهكمية اللاذعة لأبي تمام أوفى وأقوى وأكبر أثراً وأثرى أساليب.

البناء التصويري:

جاءت القصيدتان تحملان صورة شبه واحدة فالمعارضة هنا تامة من حيث الشكل والمضمون.

إن كلتا القصيدتين تعدان من الملاحم العربية التي تصور الممدوح خليفة أو أميراً وقد تقدم لفتح عظيم هدفه رفعة الإسلام ونصرته أمام عدو واحد نصراني رومي. ومن هنا يظهر جلال الفتح وعظمته، وفي كل قصيدة يتم فتح مدينتين، ففي قصيدة أبي تمام تُفتح عمورية ثم أنقرة، وفي قصيدة المرواني تفتح القيروان ثم صقلية.

وتصور القصيدتان ما حلَّ بهذه المدن من خراب ودمار بعد نزول الممدوح وجيوشه بها، وما حل بالشرك وأهله من خزي وهزائم منكرة، وتصوران الممدوح في أشرف مكانة وأعلى رتبة لتحقيق هذا الهدف السامي.

وتنتظم هذه الصور من أول القصيدة إلى آخرها في لوحة متسجمة الخطوط والملامح.

لكن تبقى بائية الطائي هي الأكثر إبهاراً منذ البيت الأول إلى البيت الأخير لما امتازت به من صدق شعوري وجودة صياغة وبراعة تخيُّل، إنها ملحمة حربية رائعة لم ترق إلى مستواها أي عارضة على كثرتها سواءً في العصور المتقدمة أم المتأخرة.

ولنشرع الآن في التعرض لبعض هذه الصور بالدرس والتحليل الفني.

ونحن نسبح مع خيالات المرواني، يستوقفنا عنصر نراه من العناصر الرئيسية في تصاويره، هذا العنصر هو الماء.

وإذا كان الماء بكل معطياته ورموزه وإيحاءاته يمثل قيمة فكرية وخيالية لدى الشعراء، فإننا وجدناه كذلك عند المرواني وبمستوى يفوق الصورة المائية في بائية الطائي فالماء سبب هلاك العدو حين يفكر في استباحة القيروان المحاطة بالماء، وهم بذلك وجدوا أنفسهم وقد أحاطتهم العرب من جميع الجوانب فحاصروهم بحراً:

حدِّث عن الروم في أقطار أندلس

والبحر قد ملأ العَبْرَيْنِ بالعَرَبِ

وحين يصور المرواني صخب البحر أثناء المعارك وتصارع الأمواج وصور النيران المشتعلة والقذائف ترمي بها السفن والقتلى يقعون في الماء هذه صورة عبر عنها هذا البيت:

يرمي بهم ظهر طرف بطن سابحة

فالبر في شغل والبحر في صخب

وحين يصور النيران وهي تعبر هذا الماء ليصطلي بها عُبَّاد الأوثان والصُلُب:

وتعبر الماء منهم نار هادية

يصلي بها عابد الأوثان والصُلُب

وهنا يظهر التقابل جلياً بين الماء والنار، وهما متضادان في طبائعهما الكيمائية، ومع هذا فاجتماعهما سبيل النصر، هذا الجمع العجيب الذي رسَّخه أبو تمام في بائيته بين المتضادات في أكثر من موضع.

وحين يصور المرواني مدينة القيروان وقد أحاطتها سبل المنعة والحصانة ومنها البحر ذو المياه الزاخرة الغاضبة التي ترهب وتخيف من يفكر في استباحتها:

منيعة من ذُرى سور تكنفها

وزاخر مُزبِدُ الأمواج من غضب

ثم يصور تلك المدينة وسط هذه الأمواج، وبعد طول الحصار ولم يعد بها قدرة على الصمود وكأنها مركب شارف على الهلاك لكثرة بقائه في الماء.

حين غادرها طول الحصار لها

كأنها مركب أشفى على العطب

ويمثل الماء دوراً مهماً آخر حين يصور المرواني ممدوحه كرماً وسخاءً وعطاءً:

لو يعرف الطود ما غشاه من كرم

لم يبسط الغور فيه الكف للسحب

وحين يصور ممدوحه علماً وأدباً:

ما بين راحته الطولى وخاطره

يفيض بحر الندى بالعلم والأدب

وحين يصوره بشراً وبشاشة:

كأنما بشره والجود متصل

برق تألق فوق الراكب السُرب

الماء هو القاسم المشترك في وصف الممدوح بكل نعاته.

فالماء الحياة والعطاء والهبات التي تبقى الحياة وتهبها سرَّ الاستمرار.

والماء -بحر وندى وبرق وسحب كل صور الماء الذي يشكل حيوية الصورة المروانية وغضاضتها إنها صور نابضة بالحياة.

وعلينا الآن أن نقتفي أثر هذا العنصر في الصورة التمامية ومدى اعتماده عليه.

إننا نجده في الغمام الذي يمطر الأرض فيطهرها من نجاسة الروم وينكشف عن شمس الانتصار التي مكنت الفرسان من انتزاع السبايا فصاروا جنباً ولا تلبث الصورة المتقابلة تكشف عن أسلوب أبي تمام في هذا التصوير فالأرض تطهرت والفرسان جنباً.

تصرح الدهر تصريح الغمام لها

عن يوم هيجاء منها طاهر جُنُبِ

إننا نجد عنصر الماء أيضاً حيوياً في تصور (توفلس) قائد الروم الذي يعده من أسباب تراجع المسلم عن حربه إذ لن يجدوا الماء قريباً منهم فيشربوا وتشرب الدواب:

وقال ذو أمرهم لا مرتع صَدَدَه

للسارحين وليس الوِرْدُ من كَثَبِ

ثم نجده حينما ناظر أبو تمام بينه وبين السيوف والرماح، فالماء والعشب سببا الحياة وبدونهما يكون الهلاك والموت وكذلك يكون الموت بظبي السيوف وأسنة الرماح:

إن الحمامين من بيض ومن سُمُرٍ

دَلْوَا الحياتَيْن من ماءٍ ومن عُشُبِ

ويعتمد أبو تمام على الماء في تصويره إياه على أنه من أهم أسباب الغلبة وإحساس العدو بعجزه مهما أنفق في تجهيز جيوشه:

غدا يصرِّف بالأموال جريتها،

فعزُّه البحر ذو التيار والعُبُبِ

وينتقل أبو تمام من استغلال عنصر الماء الذي يؤدي دوراً مؤثراً في الحروب كأداة نصر وهزيمة إلى جعله من الأسباب المحفزة على الغلبة لنيل أولاء السبايا والتمتع برضابهن. وإن كان من الممكن تأويل السبايا على كونها مدينة عمورية فالمرأة قد تكون هي المدينة واستباحة السبايا العذراوات هي استباحة المدينة لأنها لم تُطأ من قبل ولم يفتحها غير المعتصم وجنوده.

كم نيل تحت سناها من سنا قمر

وتحت عارضها من عارض شَنِبِ

عنصر آخر من عناصر الصورة التي أسس لها أبو تمام ونضحت بها الصورة المروانية ذاك هو عنصر النور، والنور يصدر عن أسباب عديدة منها النار البرق الشمس.. السيوف.. النهار.. الشهب، ويقابلها أبو تمام كما اعتدنا أسلوب المقابلات فنجد بهيم الليل والظلماء عاكفة والكربة السوداء وظلمة من دخان وسود الصحائف ودهماء مظلمة وجلابيب الدجى.

نعود إلى النور الذي يشكل في الصورة التمامية خطاً أساسياً من خطوطها المميزة فنراه في نور الحقيقة التي تؤكدها السيوف:

بيض الصفائح لا سود الصحائف في

متونهن جلاء الشك والريب

ونراه في بريق أسنة الرماح ولمعانها مؤكدة الحقيقة نفسها:

والعلم في شهب الأرماح لامعة

بين الخميسين لا في السبعة الشهب

والشهب الثانية والنجوم في البيت التالي:

أين الرواية أم أين النجوم وما

صاغوه من زخرف فيها ومن كذب؟

إن لمعانها وبريقها كاذب خادع لا يكشف عن حق، ثم ينتقل أبو تمام من تلك البداية الفاصلة بين الحق والباطل بذلك النور المنبعث من حدود السيوف وأسنة الرماح إلى صورة أخرى تعتمد اعتماداً كبيراً على الضوء، يصور فيها ما فعله المعتصم بعمورية وقد تركها خراباً ووحشة بعد عمار وأنس فنراه يجند لاستكمال هذه الصور جميع العناصر الممكنة والمتقابلات التي تبرزها، ما كان وما هو كائن، فالضوء من هذه الصورة يتشكل بأبعاده الزمانية ليلاً ونهاراً، وبأوصافه النوعية. ناراً لهباً - شمساً ضوءاً.

إن النور المنبعث من جميع الأنماط السالفة وفي الأوقات والأزمان المتباينة هو العنصر الذي عبَّر بحق عن تلك الصور التي آلت إليها عمورية، فقد أضحت مدينة ذليلة نيران المنصور وقد تركها ليلاً بعد أن حوله ضحًى مشتعلاً باللهب فكأن شدة الظلام رغبت عن لونها في هذا الوقت أو كأن الشمس ما زالت ساطعة تشيع ذلك الشفق الأحمر الملتهب قبل الرحيل، لقد تحول الليل نهاراً ثم أتى النهار شاحباً لكثرة الدخان وكأن شبوب النار وسط الظلماء شمس لم تغب إنما تتلاشى وراء هذا الدخان الكثيف. صورة متداخلة الملامح متماسكة الأجزاء يظهر فيها عنصر الضوء أو النور بوصفه أقوى ما يستطيع الشاعر ان يعتمد عليه من عناصر تكوين الصورة الفني:

لقد تركت أمير المؤمنين بها ... للنار يوماً ذليل الصخر والخشب

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى ... يَشُلُّهُ وسطها صبح من اللهب

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت ... عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

ضـوء مـن الـنار والظلمـاء عاكفـة

وظلمـة من دخان في ضحى شحِب

فالـشمس طالعـة مـن ذا وقد أفلت

والـشمس واجبـة مـن ذا ولم تجب

ثـم يـولد من صورة المعركة صورة أخرى دافعة لها وواقعة تحت ضوئها وهـي صـورة الفتـيات المنيرات كالقمر، اللواتي يفترعن تحت أضواء نيران هذه المعركة.

كم نيل تحت سناها من سنا القمر

أو ضـوء السيوف الملتمعة الـتي استطاع الفرسان بعد أن جردوها من حجـبها أن يـنلن أجسـاد تلك الفتيات البيضاوات فكشفن حجابهن وهتكن ما يـسترهن فظهـرن بيـضاوات جمـيلات. ويلعـب أبـو تمام بالبيض في أول البيت وآخره، فالبيض الأولى السيوف والثانية الفتيات:

بـيضٌ إذا انتضيت من حُجْبها رَجَعَتْ

أحَقَّ بالبـيض أبـداناً مـن الحُجُـب

أما الـنور في صـور معارضة الأصم المرواني فإنه يسلك أكثر من طريق فنـراه في وصـف المعركة ووصف المدينة ثم يركزه المرواتي في نهاية المعارضة مما يخـص مدح الأمير عبد المؤمن فإذا تتبعناه في الصورة الأولى صورة المعركة، فإنه يحـيد بـه عمـا أراده أبـو تمـام مـن الـضوء والـنور إنما أراد المرواني به الإحراق والاصطلاء:

- وأين يذهب من في رأس شاهقة

إذا رمـــته سمـــاء الله بالـــشهب

- مقلب بين مشتاة وهاجرة

تقلب السيف بين الماء واللهب

- وتعبر الماء منهم نار عادية

يصلي بها عابد الأوثان والصُلُب

ثم يعود به المرواني إلى معنى الضوء واللمعان حينما يصف ابتسام المدينة وكأنها حسناء لكنها تبسم عن جوهر السيف استبشاراً بقدوم الفرسان لا إغراءً لهم:

حسناء يفتر للخطّاب مبسمها

عن جوهر السيف لا عن مبسم شنب

ويلتمع الضوء لا في السيوف فقط وإنما في لون الذهب:

فكان سيفك نقاداً له بصر

نفّى الزُّيوف وأبقى خالص الذهب

ويظهر اللون الأبيض منيرًا جليًا في مدح عبد المؤمن فأياديه بيضاء ناصعة لا ينكرها منكر ستحول الجزيرة من حال إلى حال:

صافح بتلك اليد البيضاء لبّتها

فإنها أصبحت مسودّة العُنُبِ

وهو جواد كالبرق ويزيد ألقه بشرُه الذي يجعل من جوده فرحة تملأ السماء وتصاحب المسافرين:

كأنما بشره والجود متصل

برق تألق فوق الرّاكب السرّب

وأنعمه الجمة لها من الأثر كالسحاب الذي ينزل مطره فيؤرج زهر النُّوار ويزداد نوره وعطره وهذه الأشياخ القرطبية تزداد عرفاناً له واستنارة به إذا اسود زمانها كأنك سراج منير في شدة ظلام نوائب الدهر:

أتتك تشكر ما أوليت من نعم

وإنما أرَجِ النوار للسحب

تزداد نوراً إذا اسودَّ الزمان لها

كأنها سُرُجٌ في حالك النُّوَبِ

ويلتقي المرواني وأبو تمام في لون آخر اعتمدا عليه في تصوير العدو المخضب بدمائه:

يقول المرواني.

وَرَدْ رأس زياد ما له جسدٌ

من مارنٍ بالدّم المَوّارِ مختضِب

وإن كان من السُّنة في الإسلام التخضب باللون الأحمر فإن فرسان الأعداء في قصيدة أبي تمام لم يتخضبوا سُنة للإسلام وإنما هي سُنة السيوف والرماح.

كم بين حيطانها من فارس بطل

قاني الذوائب من آني دم سَرِبِ

بسُنَّةِ السيف والخطّي من دمه

لا سُنَّةِ الدِّين والإسلام مُخْتَضِبِ

«عن نافع بن عمر أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يلبس النِّعال السِّبْتية ويُصَفِّر لحيته بالوَرْث والزَّعفران وكان ابن عمر يفعل ذلك». رواه أبو داود والنسائي.

وعن أبي ذرٌ رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «إن أحسن ما غيرتم به هذا الشيب الحِنَّاء والكَتَم» رواه الخمسة وصححه الترمذي[1]

ومن الصور الفنية التي تأثر فيه المرواني بالطائي قول الأول:

قد أسربت منه أثواب الصَّبَا أرَجًا

لولاه عَرْفُ نسيم الرَّوْض لَمْ يَطِب

وهو في مدح عبد المؤمن فهو الذي يعطر الرياح وتهتز بأريجه نسائم الرياض فكأنه مبعث الطيب وبدونه لا ينعم الناس بهذا الأريج الذي يبعث السعادة والنشوة في النفوس.

ويقول حبيب الطائي في وصف مكانته التي بعثت على إثارة الأحقاد في نفوس حسّاده[2].

لولا اشتعال النار فيما جاورت

ما كان يُعرف طيب عَرْفِ العُود

ويقر أبو تمام بأن حسد هؤلاء أدى إلى نشر فضائله التي صورها برائحة العود الطيبة التي لا تملأ المكان إلا إذا اشتعلت فيها النار فكأن حسد هؤلاء يدعوه إلى التمسك بخصاله والاستزادة من الفضائل واكتساب المكارم.

ويظهر الاختلاف بين مفهوم الصورتين فالممدوح بطيب شمائله هو الذي يضفي الأريج على الحياة والرياض وبدونه لا يكون ذلك، أما أبو تمام فحساده ببغضهم وكراهيتهم هم السبب في نشر فضائله وتثبيتها فربما أفادوه أكثر من كونهم ألحقوا به الأذى.

---

[1] ابن تيمية: المنتقي من أخبار المصطفى، ج1، ط2، دار الفكر ١٣٩٣هـ-١٩٧٤م: ٧٢، ٧٣.

[2] ديوان أبي تمام: ١/ ٣٩٧، ط عزام.

ومن الصور التي التقى فيها المرواني بأبي تمام في هذه المعارضة صورة الممدوح وهدفه من الغزو.

«إن مديح أبي تمام لقواد الخلافة العباسية في عصره صور معاركهم ضد الروم ونقل مواقف اقترنت فيها الشجاعة بالبطولة في جو إنساني مفعم بالقيم الخلقية الموضوعية والفخر القومي المتكبر والحميمة الدينية التي تضفي على مشاهد القتال جواً قدسياً يربطها بمشروع حضاري يمتد ما بين وقعة بدر وعمورية»[1]

إن أبا تمام ينظر إلى المعتصم بوصفه قائداً لا يأبه بالمال، إن هدفه الانتقام لاستباحة عرض الدين في زبطرة، فالمعتصم لم يغزُ لسلب المال فغزوه غزو محتسب الأجر عند الله جل وعلا لا لتحقيق مكسب مادي فهو لا يحتاج إلى المال أو الذهب فإنه أنفق الذهب الذي لا حصر له في سبيل هدف أسمى وغاية أشرف:

هيهات! زُعزعت الأرضُ الوقور به
عن غزو محتسب لا غزو مُكتَسِبِ

لم يُنفق الذهب المُرْبي بكثرته
على الحصى وبه فقر إلى الذَّهَبِ

إن الأسود أسودُ الغاب همتُها
يومَ الكريهة في المسلوب لا السَّلَبِ

أما الأصم المرواني فإنه صور ممدوحه ولم يكتف بسلب أرواح أعدائه فقط إنما ضم إلى ذلك السلائب المادية فلا ضير من الرجوع بذلك كله:

---

(1) مقدمة الديوان: ٣٥

ألقت إليك بأيدي الذل طائعة

ومكَّنتك من المسلوب والسلب

ويقف المرواني عند صورة أخرى من تلك الصور التي أضفاها أبو تمام على المعتصم فهو خليفة وقائد ذو همة عالية لا تتحقق له الراحة الكبرى إلا بمروره على جسر من التعب فالوصول إلى المبتغى الأسمى لا يكون إلا بتقديم كثير من العناء والجهد:

بَصُرْتَ بالراحة الكبرى فلم تَرَها

تُنال إلا على جِسْرٍ من التَّعبِ

يأخذ المرواني هذا المعنى ويقول:

سما إلى الشَّرَف الأقصى بهمَّته

دين مريح وعزم دائم التعب

وإن كانت الصياغة والقالب الذي وضع الطائي فيه فكرته أبهى وآنق وأسلس، إنها الصياغة السهلة الممتنعة.

ونقف عند موضع آخر لأبي تمام يمجد فيه هذا الانتصار ويعظم سببه وداعيه وحدثه؛ فيصله بأعظم الغزوات ويعقد بينهما صلة من النسب وثيقة:

فبين أيامك اللاتي نُصِرْتَ بها

وبين أيام بَدْرٍ أقربُ النَّسَبِ

ويأخذ المرواني هذا المعنى وهو نسب الغزوات إلى بعضها مما يدل على توالي الانتصارات وعظمتها إلا أنه ينسبها إلى غزوة عظيمة القدر كغزوة بدر التي قادها رسول الله صلى الله عليه وسلم وكان لها ما لها من تثبيت لأقدام المسلمين وإعلاء لشأن الإسلام فجاءت تؤكد حقهم ونصر الله لهم وهذا مناسب تماماً للهدف الذي خرج من أجله المعتصم فاتحاً عمورية، وفي موضع آخر ينسب هذا الفتح لفتوحات مماثلة تمت على أيدي الممدوح.

مـن يعـاود هـذا الفـتح ثانـية

أضـعاف ما حدَّثوا في سالف الحِقَبِ

ويقـصد به الفتح الذي سُمي بفتح جبل طارق نسبة إلى فاتحه طارق بن زياد الذي عبر إلى الأندلس.

ثم يعود إلى بدر:

ويلـبس الـدين غـضًا ثـوب عِزَّته

كـأن أيـام بـدر عـنه لم تَغِـبِ

ثم إلى غزوات أخرى قام بها:

إن آب مـن غـزوة أفـنت أعاديـه

كان الإياب لأخرى أعظم النَّسبِ

لقد أثرى المرواني صورة هذا الفتح بما أحاطه من انتسابه أو تفوقه على فتوحات أخرى متعددة عظيمة لها من التاريخ مكانها وشأوها.

وقد يخرج المرواني في تـصاويره عن حلقـة الصور التمامية إلى صور شاعر العرب الأكبر.

يقول المرواني:

فكـان سـيفك نقّـاداً لـه بـصرٌ

نفَى الزُّيوف وأبقى خالص الذهب

وهذا البيت كما يرى صاحب الزاد أخذه المرواني من قول أبي الطيب.

لا تحـسبوا مـن أسرتم كان ذا رَمَقٍ

فلـيس تأكـل إلا الميـتة الـضبعُ

وإنمـا عـرَّض الله الجـيوش بكم

لكـي يكونـوا بلا فَسْلٍ إذا رجعوا

ونختتم هذه الدراسة الموجزة لهذه المعارضة لبائية أبي تمام التي تتأهل الوقوف عندها في موضع أكثر اتساعاً وأرحب مجالاً، نختتمها بتلك الصورة التي امتاز بها المرواني وتفرّد وهي صورة الجبل حينما نزله الأمير فخر صعقاً من خشيته وهي صورة تكشف عن المخزون الديني وقد تمثل منه ذلك القصص القرآني حول جبل الطور جبل موسى الذي كلم الله فيه موسى تكليماً فلما تجلّت أنواره للجبل خرَّ الجبل صعقاً من خشية الله، ونلتقط الأبيات التي يظهر فيها المعنى نفسه والتي يستعين فيها المرواني ببعض الأساليب والتعبيرات القرآنية:

وطود طارق قد حَلَّ الإمام به
كالطور كان لموسى أيمن الرُّتَبِ

لو يعرف الطود ما غشاه من كرم
لم يبسط الغور الكف للسحب

ولو تيقّن بأسًا حل ذروته
لعاد كالعهن من خوف ومن رهب

وحين جلى تدلّى فوق أندلس
وجارح الطير لا ينفك عن كثب

يقول عز وجل في محكم التنزيل[1]:

﴿وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِىٓ أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَىٰنِى وَلَٰكِنِ ٱنظُرْ إِلَى ٱلْجَبَلِ فَإِنِ ٱسْتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوْفَ تَرَىٰنِى ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبْحَٰنَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلْمُؤْمِنِينَ﴾.

---

(1) سورة الأعراف: آية ١٤٣.

وفي تفسير الآية عند ابن كثير[1]:

«يخبر تعالى عن موسى عليه السلام أنه لما جاء لميقات الله تعالى وحصل له التسليم من الله سأل الله تعالى أن ينظر إليه... وقد أشكل حرف لن... وقيل إنها لنفي التأبيد في الدنيا جمعاً بين هذه الآية وبين الدليل القاطع على صحة الرواية في الدار الآخرة... لما تجلى ربه للجبل أشار بإصبعه فجعله دكاً... ما تجلى منه إلا قدر الخنصر... أنه ساخ في الأرض فهو يهوي فيها إلى يوم القيامة... ذلك أن الجبل حين كشف الغطاء ورأى النور صار مثل دك من الدكاك... ورأى موسى ما يصنع الجبل فخر صعقاً (فلما أفاق) والإفاقة لا تكون إلا عن غشي (قال سبحانك) تنزيهاً وتعظيماً وإجلالاً أن يراه أحد في الدنيا إلا مات وقوله (تبت إليك)... أن أسألك الرؤية (وأنا أول المؤمنين)... من بني إسرائيل».

لقد تجلت المجالات المعرفية المتعددة في هذا النص ممثلة في المعرفية التاريخية بالغزوات الإسلامية مثل غزوة بدر الكبرى، وفتح الأندلس على يد طارق بن زياد ونسبة هذا الجبل إليه وتسميته بجبل الفتح، وهذه المعرفية الأدبية الممثلة في معارضة العمورية ومعرفة دواعيها وأسبابها وأساليبها وخصائصها، ثم المعرفية المتميزة للنص الأندلسي وهي المعرفية النصية القرآنية والتي تمثلت هنا في قصة موسى وجبل الطور أو جبل موسى واستدعاء هذه القصة القرآنية وتوظيفها لخدمة النص وإضفاء هالة من القدسية والجلال على هذا الفتح الذي كانت هذه القصيدة إحدى الأماديح التي رصدت لهذا الفتح الجليل.

---

(1) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم: ٢/ ٢٤٤.

ابن الخطيب يعارض أبا تمام[1]

يَا كَوْكَبَ النَّحْسِ مِنْ قُرْبٍ عَلَى الحِقَبِ ... تِلْكَ الذُّنَابَى أَتَتْ بِالحَرْبِ والحَرَبِ

لَمَّا رَأَيْنَاكَ حَقَّقْنَا الَّذِي وَصَفُوا ... لِلنَّاسِ مِنْ حَدَثَانٍ جَاءَ فِي الكُتُبِ

إذ قَالَ شَاعِرُ طَيٍّ فِي قَصِيدَتِهِ ... وَهْوَ المُقَلَّدُ فِي عِلْمٍ وَفِي أَدَبِ

«وخَوَّفُوا النَّاسَ مِنْ دَهْيَاءَ دَاهِيَةٍ ... إِذَا بَدَا الكَوْكَبُ الغَرْبِيُّ ذُو الذَّنَبِ»

هذه المقطوعة الهجائية لابن الخطيب تمثل تكثيفاً ماهراً لمدخل بائية أبي تمام التي سبق أن تعرضنا لها بالتحليل الفني من خلال معارضة الأصم المرواني لها.

وابن الخطيب يصور أبا الحسن النباهي بكوكب النحس (مُذَنَّب هالي) الذي خوَّف المنجمون به المعتصم لأن ظهوره وقربه نذير شؤم ولم يجعله ذا ذنب واحد إنما ذنابي ليبالغ في التشاؤم من مطلعه وأنه لا يأتي على الناس إلا بالمباغضة والخراب، وأن بظهوره تحقق ما قاله المنجمون وهو هنا بخلاف ما جاء به أبو تمام من أن حرب المعتصم أخلفت مزاعم المنجمين وتم له النصر إذن لسان الدين يسم النباهي بما تشاءم منه منجمو المعتصم.

---

[1] لسان الدين بن الخطيب: الديوان، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة: الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م:١/ ١٦٧.

والقطعة ترد أيضاً في نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان لابن الأحمر، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة بيروت، ١٩٦٧م: ٢٥٢

ومن أوائل من نبه إلى أن هذه المقطوعة من أطرف المعارضات للبائية المشهورة لأبي تمام في هجاء خصمه النباهي الدكتور محمد بن شريفه في كتابه أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، طبعة دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م: ٦٠.

وإذا ما تحققنا من المقطوعة على قصرها الشديد نلحظ أن لسان الدين أتى بما يستطيع من كلمات القافية لبائية أبي تمام بل إنه صرّع البيت الأول بها أيضاً (الحقب – الكتب). إضافة إلى تضمين بيت أبي تمام برمته والإشارة قبله إشارة لها أكثر من دلالة.

أولاً قوله: (شاعر طَيّ)، وقوله. (في قصيدته) يشير إلى مكانة أبي تمام وذيوع شعره في نهايات العصر الأندلسي وإعجاب الأندلسيين به كما يشير بصفة خاصة إلى مكانة قصيدته البائية في وصف عمورية.

ثانياً قوله. (وَهْوَ الْمُقَلَّدُ في عِلْمٍ وفي أدبٍ) يفصح عن أن فن المعارضات أصبح فناً متأصلاً عند شعراء الأندلس وإلى نهايات عصورهم وأنه لا يعاب عليهم أخذهم وتقليدهم لشعراء المشرق، بل إن ذلك من دواعي فخرهم واعتزازهم.

والـ (حَرَب) وهي في العمورية حَرَبِ والحَرَب السلب والنهب وقد استعار أبو تمام التركيب الحَرْبِ والحَرَبِ من قول عنترة[1]

فمَنْ أجابه نجا مما يحاذره

ومَنْ أبى ذاق طعم الحَرْبِ والحَرَبِ

وهذه المقطوعة على قصرها كان لها ما أراد ناظمها لسان الدين بن الخطيب من دلالات على الغرض منها وهو الهجاء وقد استطاع ابن الخطيب أن يفي بالغرض دون تقصير بل ببراعة وإيجاز، وفي النقد الحديث لم يعد لأمر الطول والقصر أهمية في الدلالة على جودة العمل الفني وفي ذلك نذكر ما رآه د. عمر عبد الواحد إذ يقول: «لم يعد مهماً طول النص أو قصره، وإنما اكتمال دلالته»[2]

---

(1) ديوان عنترة: ٦٤

(2) التعلق النصي: ١٢

كما يتفق القول السابق مع ما رآه فان دبك من أنه. «يمكن أن يتركب النص من جملة واحدة، أو حتى من كلمة واحدة»[1]

وقد آثرت الاستشهاد بهذه المقطوعة للسان الدين بن الخطيب لتكون شاهداً على امتداد التأثر بشعراء المشرق وأن المعارضة هي نتاج المحفوظ المتدارس لم تكن مجرد صنعة إنما باتت طبعاً مألوفاً لكثرة الحفظ والنقش في نفس الأديب.

ويشير ابن خلدون إلى أثر الاطلاع على الأمثال الأدبية في مقدمته وهي إشارة من الأهمية بمكان إذ يقول: «اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً، أولها الحفظ من جنسه، أي جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ويتميز المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلامية، مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذي الرمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس، وأكثر شعر كتاب الأغاني، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية، ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصراً رديئاً ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادة عن استعمالها بتعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها»[2]

---

(1) فان ديك: النص بنيانه ووظائفه، ت. د. محمد العمري ضمن كتاب في نظرية الأدب مقالات ودراسات، ط أولى الرياض ١٩٩٧م: ٦١

(2) مقدمة ابن خلدون، ط. عبد الرحمن محمد، القاهرة.

الفصل الثاني
المعارضات الداخلية

وفي هذا الباب ألمح تلميحات سريعة بحيث أحيط إحاطة غير تفصيلية، وقد اكتفيت بالرصد دون التحليل، وأرى أن هذا الشق من المعارضات- الداخلية- يجب أن يفرد له بحث خاص لما له من وفرة نصوص وتنوع ألوان.

يهتم هذا الفصل من الباب الثاني بدراسة المعارضات الداخلية التي نشأت بين الأندلسيين أنفسهم في أنماط متعددة، منها ما جاء على صورة معارضات، ومنها ما جاء على صورة مراسلات ومجاوبات ومنها ما جاء على البديهة والارتجال ومنها ما جاء على صورة إجازات ومنها ما هو في لفظ أو تذييل أو قلب المعنى أو معارضة الشاعر لنفسه.

وفي هذا ما يدل على مدى استيعاب شعراء الأندلس لفن المعارضات وشغفهم وولوعهم به. على أنها ليست معارضات مباشرة إنما فيها بعض من عناصر المعارضة والوزن والقافية.

رصد لبعض المعارضات:

ومن هذا على سبيل المثال، معارضة:

بين ابن خميس[1]:

نظرتْ إليك بمثل عيني جُؤذَرِ
وتبسَّمتْ عن مثل سِمْطَي جَوْهرِ

---

[1] أزهار الرياض: ٢/ ٣١٤.

وبين ابن مرج الكحل[1]:

عـرِّج بُمنعـرجِ الكثيبِ الأعفـرِ
بـين الفُـراتِ وبـين شـط الكَوْثـرِ

وكذا معارضة شمس الدين الكوفي[2]:

روح الـزمان هـو الـربيع فبكـر
وانهـض إلى اللـذات غـير مُتَكَّـرِ

بين ابن أجروم[3]:

أيهـا العارفـون قـدر الـصَّبُوح
جَـدِّدوا أنْـسَنا بـباب الفُـتوحِ

وبين الثغري التلمساني[4]:

أيهـا الحافظـون عهـد الـوداد
جـددوا أنـسنا بـباب الجـياد

يقول المقرى

«فالله أعلم أيها أخذ من الآخر، على أن الرويّ مختلف»[5]

بين أبي الوليد يونس القسطلي[6]:

بنـيت بـدار القمـرين دارا
فَـدَعْ غُمْـدانَ أو إيـوانَ دارا

---

(1) نفسه: ٢/ ٢١٥.

(2) النفح: ٥/ ٥٦.

(3) النفح: ٧/ ١٢٣

(4) النفح: ٧/ ١٢١.

(5) نفسه: ٧/ ١٢٣.

(6) صفوان بن إدريس: زاد المسافر، أعده عبد القادر محمد، بيروت، ١٩٧٠م: ٥٩.

وبين صفوان بن إدريس[1]:

وَمُـلّ خُـيِّمتُ بالخـضراء دارا وَزُلْتُ بِشِسْعِ نعْلِي تاج دارا

بين الشريف القاضي أبو القاسم[2]:

يـا أوحـد الأدباء أو يـا أوحـد الـ ـفـضلاء أو يـا أوحـدَ الـشرفاءِ

وبين صفوان ابن إدريس[3]:

جـاد الرُّبـى مـن بانـةِ الجـرعاءِ نـوآن مـن دمعـي وغـيم سمـاء

بين ابن بياع السبتي[4]:

وردت بهـا التـنوفة وهـي بـدر فلـم أصـدر بهـا إلا هـلالا

وبين التطيلي[5]:

أبـا حـسن دعـاء أو حنينـا ولا آلـوك إن كانـت خـبالا

بين أبي الربيع سليمان بن أحمد القضاعي[6]:

---

(1) نفسه: ٦٠.

(2) النفح: ٢/ ٢٤٨.

(3) الزاد: ٢٠.

(4) الذخيرة: ق١/ م١/ ص ٥٩.

(5) الديوان: ٢٤٣.

(6) الذخيرة: ق٣/ م١/ ص٥٠٨.

بعيشك إلا ما قصرت لنا الدجى

فقد زيد جنح الليل في طوله ضعفا

وبين ابن هانئ الأندلسي[1]

أليلتنا إذا أرسلت واردا وحفا

وبتنا نرى الجوزاء في قرطها شنفا

بين أبي عبد الله بن الأبار[2].

لله دولابٌ يـــــدور كأنـــــه

فلكٌ ولكن ما ارتقاهُ كوكبُ

وبين أبي عبد الله بن أبي الحسين[3].

ومحنية الأضلاع تحنو على الثرى

وتسقي بنات الترب درَّ الترائب

احتذاء أبي الربيع سليمان بن أحمد القضاعي بقوله[4]:

بعيشك إلا ما قصرت لنا الدجى

فقد زيد جنحُ الليل في طولِهِ ضعفا

احتذى طريقة محمد بن هانئ الأندلسي[5]:

أليلتَنا إذ أرْسَلتْ وارداً وَحْفَا

وبتنا نرى الجوزاءَ في أذنها شنفا

---

(1) الديوان. ٢٧٠.

(٢) النفح: ٢/ ٢٨٧.

(٣) النفح: ٢/ ٢٨٧

(٤) الذخيرة: ق٣ / م١/ ص ٥٠٨.

(٥) ديوان ابن هانئ: ٢٧٠.

بين الشيجاني[1]:

يـا سـاحر الألحـاظ يـا فـتّاكها
فُتّيا جـوار الـصدّ مـن أفـتاكها

وبين حازم[2]:

لم تـدر إذ سـألتك مـا أسـلاكها
أبكـت أسـىً أم تطلّعـت أسـلاكها

بين عبد العزيز الفشتالي[3].

أولـئك فخـري إن فخرتُ على الورى
ونـافس بيتي في الـولا بيت سـلمانِ

وبين أبي الفتح التونسي[4].

سلو البارق النجديَّ عن سُحب أجفاني
وعمـا بقلـبي مـن لـواعج نيرانـي

وبين ابن الخطيب لسان الدين[5]:

أطـاع لـساني في مـديحك إحـساني
ولـقد لَهَجَـتْ نفـسي بفـتح تلمـسانِ

---

(1) النفح: ٣/ ١٤٨

(2) الديوان. ٨٧،

(3) النفح: ٥/ ٢٨.

(4) النفح: ٥/ ٢٩.

(5) نفسه: ٥/ ٣٢.

وكذا الفقيه عمر الزجّال[1]:

تعـــالَ نجـــدّدها طـــريقة ماسـانِ

نعـضُ علـيها مـا نوالـي الجديـدانِ

وكذا ابن زمرك[2]:

لعلّ الصَّبا إن صافحتْ روض نُعمان

تؤدي أمان القلب عن ظبية البان

بين القاضي المزدغي[3]:

يـا فـاس حيّا الله أرضك من ثرى

وسقاك من صوْب الغمام المُسْبلِ

وبين الكاتب الثغري[4]:

قـم مبـصراً زمـنَ الـربيع المقبلِ

تـرَ مـا يسـرُّ المجتني والمجتلـي

بين ابن جابر[5]: المعروفة ببديعة العميان وفيها التورية بسور القرآن ومدح الرسول:

في كـل فاتحـة القـول معتـبره

حق الثناء على المبعوث بالبقره

وبين جماعة عارضوا منحاها في تضمين السور ومنهم قول بعضهم[1].

---

(1) النفح: ٥/ ٤١.

(2) نفسه: ٥/ ٤٦، وكذلك ترد القصيدة في ديوان ابن زمرك، تحقيق محمد توفيق، طبعة دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٧م: ٤٩٣.

(3) النفح. ٧/ ١٢٨

(4) نفسه: ٧/ ١٢٦.

(5) النفح: ٧/ ٣٢٤.

بـسم الإلـه انفـتاح الحمد واليقره
مُـصلّياً بـصلاة لَـمْ تـزل عطـره

* بين ابن زمرك[2]:

هـي نفحـةٌ هـبّتْ مـن الأنـصار
اهـدتك فـتح ممالـك الأمـصار

وبين ابن خفاجة[3]:

سمَـحَ الخيالُ، على النوى، بمزار
والـصبحُ يَمْـسَحُ عـن جَبينِ نهارِ

بين ابن الخطيب[4]:

مـا علـى القلـب بعـدك مـن جُناح
ان يُـــرى طائــراً بغـــير جَـــناحِ

وبين أبي زكريا بن خلدون[5]:

مـا علـى الصُّب في الهوى من جُناحِ
ان يُـرى حِلْـف عَبْـرة والتـضاحِ

بين ابن عمار[6]:

أدر الـزجاجة فالنـسيم قـد انـبرى
والنجم قد صرف العنان عن السرى

---

(1) نفسه: ٧/ ٣٢٦.
(2) نفسه: ٥/ ١٧٢.
(3) الديوان: ١٢٨
(4) أزهار الرياض: ١/ ٢٣٧.
(5) نفسه: ١/ ٢٣٩.
(6) أزهار الرياض: ٣/ ١٧٤

وبين حازم القرطاجني[1]:

أدِرِ المُدامـة فـالنَّـسيمُ مُـؤَرَّجُ   والـرَّوضُ مـرقومُ الـبرودِ مُـدَبَّجُ

بين الصابوني الإشبيلي[2]:

شخصت لعزم البين فاخترمت شخصي   زيـادة وجـد تـنهك الجسم بالـنقصِ

وكذلك ابن الأبّار[3]:

الجحـد قتلـي ربـة الشُّنف والقرص   وذاك لحيمـي مـن مخـضَّبها الرَّخص

وكذلك ابن عربية[4]:

أشـار لـدى الـتوديع بالعَـنَم الرَّخص   وبـان فـلا أهـلا بـبان ولا دعـص

وبين حازم القرطاجني[5]:

مُنى النفسِ يدني منكم والنوى تُقصي   فكم ذا يطيع الدهرُ فيكم وكم يعصي

بين صفوان بن إدريس[6]:

---

(1) الديوان: ٢٨.

(2) منهاج البلغاء: ٨٠.

(3) نفسه: نفسه.

(4) نفسه: نفسه.

(5) ديوان حازم: ٦٤

(6) زاد المسافر: ٢٥

هل رسول البرق يغتنم الأجرا

فينشر عني ماء عبرته نثرا

وبين الرصافي[1]:

خليليّ ما للبيد قد عبقت نشرا

وما لرءوس الرّكب قد رُنّحتْ سُكرا

بين ابن الأبّار معارضاً الرصافي في المعنى[2]:

ونهــر كمــا ذابــت ســبائك فــضة

حكــى بمحانــيه انعطــاف الأراقــم

وله في معناه أيضاً:

ســقياً لــروض رُدْتُــه راد الــضحا

وحمامـــه طـــربا يناغـــي البُلـــبلا

وله في معناه أيضاً:

لله نهـــــــــر كالحُـــــــــباب

ترقـــشه ســـامي الحَـــبابْ

الرصافي يصف نهر إشبيلية الأعظم[3]:

ومُهــدَّل الــشطّين تحــسب أنــه

مُتَــسيِّلٌ مــن دُرَّةٍ لــصفائه

---

(1) ديوان الرصافي: ٦٨.

(2) أزهار الرياض: ٣/ ٢٢٣.

(3) الديوان: ٢٦.

المراسلات والمجاوبات

* كتب ابن جابر إلى الصلاح الصفدي[1]:

إن البراعة لفظ أنت معناه
وكل شيء بديع أنت مغناه

فأجابه الصفدي[2]:

يا فاضلاً كرمتْ فينا سجاياه
وخصَّنا باللآلي في هداياه

* كتب راشد بن سليمان إلى ابن لُبُّون[3]:

ثقَّلتَ روحي أيَّما تثقيلِ
فيما قصدت له من التمويل

فراجعه ابن لُبُّون[4]:

لا والذي ولاَّك ألويةَ النَّدى
وحباكَ من خطط العُلا بجزيلِ

* كتب ذو الرياستين إلى ابن عمار[5]:

ضمانٌ على الأيام أن أبلغ المنى
إذا كنت في ودّي مُسِرّاً ومعلنا

---

(1) النفح: ٢/ ٦٨٤

(2) نفسه: نفسه.

(3) الذخيرة: ق٣/ م١/ ص ١٠٦.

(4) نفسه: نفسه.

(5) نفسه: ق٣/ م١/ ص ١٢١

فأجابه ابن عمار[1]:

مصرت لي الأيامَ طيِّبةَ الجنى

وسَوَّغتني الأحوالَ مُقبلَةَ المنى

* كتب ابن أبي عبده إلى ابن عبد ربه[2]:

اعـــدُها في تـــصابيها جـــداعا

فقـــد فُـــضَّت خـــواتمها نـــزاعا

قلـوبٌ يـستخفُّ بهـا التـصابي

إذا سُـكبتْ لهـا طـارت شـعاعا

فأجابه ابن عبد ربه بأبيات منها:

متـى يمـشي الـصديق إليَّ فـتراً

مـشيتُ إلـيه مـن كـرمٍ ذراعـا

* كتب الوزير أبو جعفر بن سعدون إلى ذي الرياستين[3]:

هديناك لا يُستطيعك النظم والنثرُ

فأنت مليكُ الأرض وانفصل الأمرُ

فراجعه ذو الرياستين[4]:

إلـيك فلولا أنت لم ينظـــم الدُّرُّ

ولا الـتام في مـدحٍ نظـامٌ ولا نثـرُ

---

(1) نفسه، نفسه.

(2) جذوة المقتبس: ٦٢.

(3) نفسه: ص ١٢٢

(4) نفسه: نفسه.

* أرسل أبو مروان بن الجزيري[1]:

قل للوزير الذي بانت فضائله ... وقام فينا مقام الغيث نائله

فأجابه ابن شهيد[2]:

يا سيّداً أرجت طيباً شمائله ... وشاكهت شِعْرَهُ حسناً رسائله

* أرسل ذو الوزارتين أبو عامر[3]:

تباعدنا على قرب الجوار ... كأنا مُدّنا شحط المزارِ

فأجابه ابن زيدون[4]:

هواي وإن تناءت عنك داري ... كمثل هواي في حال الجوارِ

* أرسل عبد الله بن القلاّس[5]:

قل لأبي مروان شيخ المجونْ ... شاعر ذا العصر العزيز القرينْ

فأجابه ابن الصقيل[6]:

---

(1) الذخيرة: ق١/ م١/ ص ٢١٨.

(2) نفسه.

(3) النفح: ٣/ ٢٧٤.

(4) نفسه.

(5) الذخيرة: ق ٢/ م٢/ ص ٨٠٧.

(6) نفسه.

أهكـــذا يفعلـــه الـــصالحون

تقـبل إيمانـا مــن الفاسـقين؟!

* أرسل المعتمد[1]:

يــا خــير مــن يلحظـه ناظــري

شــــهادةٌ مــــا شــانها زورُ

فأجابه ابن زيدون[2]:

حظــيٌ مــن نعمــاك موفــور

وذنــب دهــري بــك مغفــور

* من ابن مرزوق[3]:

يــا قادمــاً وافــى بكــلِّ نجــاح

أبـشرْ بمــا تلقــاه مــن أفــراح

فأجابه لسان الدين[4]:

راحـت تذكـرني كـؤوس الـراح

والقـرب يخفـض للجنوح جناحي

* من أبي عبد الله بن راجح[5]:

أما والذي لي في حُـلاك من الحمد

ومالـك ملأكـي لـديَّ مـن الـرفدِ

---

(1) النفح: ٤/ ٢٦٨

(2) نفسه: ٤/ ٢٦٩.

(3) النفح: ٦/ ٦٤.

(4) نفسه: ٦/ ٦٥.

(5) النفح: ٦/ ٨٤.

فأجابه لسان الدين[1]:

أجلُّكَ عن عتبٍ يغضُّ من الودِّ
وأكرمُ وجهَ العذرِ منكَ عن الرَّدِّ

* من لسان الدين[2]:

أمن جانب الغربيِّ نفحةُ بارحٍ
سَرتْ منه أرواحُ الجَوَى في الجوارحِ؟

فأجابه ابن راجح[3]:

أمِنْ مطلعِ الأنوارِ لمحةُ لامحٍ
تعادُ لمفؤودٍ عن الحيِّ نازحِ

* من لسان الدين[4]:

أبا قاسمٍ لا زلتَ للفضلِ قاسماً
بميزانِ عدلٍ ينصرُ الحقَّ مَنْ نَصَرْ

فأجابه ابن رضوان[5]:

حقيقة أبا عبد الإله بك الذي
لمذهبه في البرِّ يتضحُ الأثرْ

* من لسان الدين[6]:

---

(1) نفسه: نفس الصفحة.
(2) نفسه: ٦/ ٨٥.
(3) نفسه: ٦/ ٨٦.
(4) النفح: ٦/ ١٠٦.
(5) نفسه: ٦/ ١٠٧
(6) نفسه: ٦/ ١٢٤

أمـــستخرجاً كَنْــزَ العقــيق بآماقـــي

أناشـــدك الـــرحمنَ في الـــرَّمَقِ الباقـــي

فأجابه ابن الجيّاب[1]:

ســـقاني فـــأهلاً بالمدامـــة والـــساقي

سُـلافاً بهـا قـام الـسُّرورُ علـى سـاقِ

* من لسان الدين[2]:

أدرْنا وضَوءُ الأفق قد صدع الفضا

مدامـةَ عـتب بيـننـا نَقْلُها الرضى

فأجابه ابن الجيّاب[3]:

ألا حبذا ذاك العتاب الذي مضى

وإن جـرَّهُ واشٍ بـزُورٍ تمضمـضا

* من لسان الدين[4]:

قــد قبلــنا جــيادَكم الــدُّهم لمّــا

أن بلـونا مــنها العـتاق الحـسانا

فأجابه ابن البناء[5]:

هاكهـــا ضـــمّرا مطايـــا حـــسانا

نـشأتْ في الـرياض قُـضْباً لِـدانا

---

[1] نفسه: نفس الصفحة.

[2] نفسه: ٦/ ١٦٥

[3] نفسه: ٦/ ١٦٦.

[4] النفح: ٦/ ١٢٩.

[5] نفسه: ٦/ ١٣٠

* بين الشريف القاضي أبو القاسم[1]:

هاتِ الحديث عن الركب الذي شخصا

فأجابه ابن هانئ[2]:

لـولا مـشيب بفـودي للفؤادِ عصى
أنـضيت في مهمه التشبيبِ لي قُلُصا

* أرسل لسان الدين[3]:

عـندي لمـوعدك افـتقار محـرج
وعهـودك افتقـرت إلى إنجازهـا

فأجاب ابن الصباغ[4]:

يـا مُهـدى الـدُرَّ الـثمين مـنظَّماً
كلِمُـا حـلالُ الـسحرِ في إيجازهـا

* أرسل ابن سعيد[5]:

يـا مَـنْ أجانِـبُ ذكـرَ اسـ
ـمـه وحـسبي علامَـة

فأجابته حفصة الركونية[6]:

يـا مُدَّعـي في هَـوَى الحسـ
ـنِ والغـرامِ الإمامَـة

---

(1) نفسه: ٦/ ٢٤٦.
(2) نفسه: نفس الصفحة.
(3) نفسه: ٦/ ٢٥٧.
(4) نفسه: نفس الصفحة.
(5) النفح: ٤/ ١٧٣
(6) نفسه: نفس الصفحة.

* أرسلت ولادة بنت المستكفي[1]:

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق

سبيل فيشكو كل صبٌ بما لقي

فأجابها ابن زيدون[2]:

لحى الله يوماً لست فيه بملتقٍ

مُحيَّاكِ من أجل النَّوى والتَّفرقِ

* ابن الجياب كتب إلى لسان الدين[3]:

أيا كتابي إذا ما جئت مالقة

دار المكارم من ثني ووحدان

فلا تُسَلِّم على ربع بذي سَلَم

بها وسَلِّم على ربع لسَلْمان

فأجابه لسان الدين:

يا ليت شعري هل يُقضي تألُّفنا

ويثني الشوق عن غاياته الثاني

أو هل يحن على نفسي معذبها

أو هل يرق لقلبي قلبي الثاني

* وكتب بعض الأدباء إلى ابن حزم الأندلسي بقوله[4]:

سألت الوزير الفقيه الأجلّ

سؤال مُدِلٍّ على من سألْ

---

(1) نفسه: ٤/ ٢٠٦

(2) نفسه: ٤/ ٢٠٧

(3) أزهار الرياض: ١/ ٣١٣.

(4) النفح: ٤/ ١٦٠

فأجابه ابن حزم بقوله:

إذا كـــان ما قـــلته صـــادقاً ... وكنـــت تحرّيتَ جهـــدَ المقِلْ

* كتب أبو الحكم بن هرودس[1]:

يا سميُّ في علم مجدك ما يجـ ... ـتاج فيـــه هـــذا النهار المطيرُ

فأجابه أبو جعفر:

أيهـــا الـــسيد الأجـــل الوزيـــر ... الـــذي قـــدرُهُ مُعَلَّـــى خطـــيرُ

* كتب ابن عمّار[2]:

تحـجّبهم وجهُ الأفقِ واعتلّت النفسُ ... لأن لم تلُح للعين أنت ولا شمْسُ

فأجابه المعتمد:

خليليَّ قُولا هل عَلَيَّ ملامَـــةٌ ... إذا لم أغبْ إلا لتحضرني الشمسُ

* كتب ابن زيدون:

أنـــتَ إن تغـــزُ ظافـــر ... فَلْـــيُطِعْ مـــن يُـنافـــرْ

ففكّر المعتمد وجاوبه:

يـا خَيـرَ مَـنْ يلحظـه ناظـري ... شـــهادةٌ مـــا شـــانها زورُ

---

(1) نفسه: ٤/ ٢٠١.

(2) نفسه: ٤/ ٣١٤.

فكتب إليه ابن زيدون:

حظّـــي مِـــنْ نُعمــاكَ موفــورُ
وذنــبُ دهــري بِــكَ مغفــورُ

والقصائد في النفح[1]

* كتب المهدي.

مالي بشـــكرِ الذي أوليتِ من قِبَلِ
لـو أنني جزتُ نُطْقَ اللّسنِ في الحللِ

فأجابته مريم بنت أبي يعقوب:

مـن ذا يجاريكَ في قـولٍ وفي عملٍ
وقـدْ بَـدَرْتَ إلى فـضلٍ ولَـمْ تُـسَلِ

والقطعتان في النفح[2]

* كتب أبو عامر بن ينّق:

يـا هـندُ هـل لـك في زيـارة فتـية
نـبذوا المحارم غيرَ شـــربِ السلسلِ

سمعـوا البلابل قد شـدَوْا فتذكروا
نغمــات عُـودِكِ في الثقـيلِ الأوّلِ

فكتبت إليه هند جارية أبي محمد الشاطبي في ظهر رقعته:

يـــا سـيداً حازَ العُلا عن سادةٍ
شُـمُّ الأنــوفِ مـن الطـرازِ الأولِ

حَـسْبِي مـن الإسـراعِ نحوكَ أنني
كنتُ الجوابَ مع الرســولِ المقبلِ

---

(1) النفح: ٤/ ٢٦٨ -٢٦٩.

(2) نفسه: ٤/ ٢٩١

والقطعتان في النفح[1]

* خاطب محمد بن محمد بن حزب الله مرتجلاً[2]:

لا تجزعي نفسي لفقد معاشري

وذهاب مالي في سبيل القادر

فأجابه أبو الحاج المُنتشافري

سُراني يا قلبي المشوق وناظري

مزار ذي الشَرف السَّني الطاهر

ثم خاطبه القاضي المنتشافري بعد انصرافه إلى وطنه[3]:

أبى الدمع بعدك إلا انفجارا

لدهر بعيدك في الحُكم جارا

فأجابه محمد بن حزب الله.

تألق برق العلا واستنارا

فأجج إذ لاح في القلب نارا

* كتب ذو الوزارتين أبو عبد الله بن أبي الخصال[4]:

اني اهزُّك هزَّ الصَّارم الخَذِم

وبيننا كلُّ ما تدريه من ذِمَم

فأجابه ابن قزمان الزُّهري:

أتى من المجد أمرٌ لا مَرَدَّ له

غشي على الرأس فيه لا على القَدَم

---

(1) النفح: ٤/ ٢٩٣.

(2) الإحاطة: ٢/ ٣٦٩.

(3) نفسه: ٢/ ٣٦٩.

(4) نفسه: ٢/ ٤٩٥.

* خاطب الشيخ القاضي الشريف أبو القاسم الحسني[1]:

هَلت الحديثَ عن الركب الذي شخصا

فأجابه أبو عبد الله بن هانئ:

لـولا مـشيبٌ بفَـوْدي للفـؤاد عصا

تـضَيّنتُ في مُهِمّة التّشـبيب لي قلصا

* كتب ابن شهيد يخاطب صديق عمره ابن حزم[2]:

ولمّـا رأيـت العـيش وَلّـى برأسـه

وأيقـنت أن المـوت لاشـك لاحقِي

وردّ عليه ابن حزم[3]:

أبـا عامـرٍ ناديـت خِـلاً مـصافياً

يفـدّيك من دُهْمِ الخُطوب الطوارقِ

قال أبو الحسن ابن سابق الكاتب[4]:

مـن كـان يطلـب من أصحابنا صلة

علـى فـراق أبـي عيـسى بـن لُـبُّونِ

فلما سمعه ابن رزين قال[5]:

هَـبُوا لـنا حظّكـم مـن آل لُـبُّونِ

كـم تـبخلـون علينـا بالـرياحين

---

(1) الإحاطة: ٣/ ١٤٥

(2) ديوان ابن شهيد: ١٢٣.

(3) الذخيرة: ق ١/ م١/ ص ٢٨٣.

(4) نفسه: ق٣/ م١/ ص ١٢٣

(5) نفسه: نفسه.

اشتراك شاعرين في قول قصيدة واحدة

ومن ذلك ما دار بين أبي جعفر وابن سيد[1].

فقال أبو جعفر:

سَـــــقّني والأفـــــق بُـــــسوْدٌ ... بـــــنجوم اللـــــيل فـــــاعْلَمْ

فقال ابن سيد:

وبـــــساط النّهـــــر مـــــنها ... وهـــــو فِـــــضيٌّ مُـــــدَرْهَـــمْ

والقصيدة في النفح.

اشتراك الشاعرين في البيت الواحد:

ومن ذلك ما دار بين ابن حمديس والمعتمد[2]:

قال المعتمد:

انظرهما في الظلام قد نجما

قال ابن حمديس:

كما رنا فـــي الدُّجُنّة الأســـدُ

قال المعتمد:

يفتـــــح عينيه ثم يُطبقهـــا

قال ابن حمديس:

فِعْلَ امرىءٍ في جفونه رَمَدُ

والقصيدة في النفح.

---

(1) النفح: ٤/ ١٩٨.

(2) نفسه: ٤/ ٢٧٠

إجـــــازات:

ومن بارع الإجازة[1]:

قال ابن قوشترة:

عابـــوه بالـــزُّرق الـــذي بجفـــونه

والمـــــاء أزرق والـسِّنانُ كـــذلكا

فقال الشاطبي:

والمـاء يُهـدي للـنفوس حيـــاتهـا

والـرمح يـشْرعُ للمنون مســـالكا

فقال أبو بكر بن طاهر:

وكـذاك في أجفانـه سـببُ الـرَّدى

لكـن أرى طـيب الحيـــاة هنالكا

* ركب المعتمد في النهر ومعه ابن عمّار وزيره، وقد زردت الريحُ النهر، فقال ابن عماد لابن عمار:

صنيع الريحُ من الماء زَرَدْ

فأطال ابن عمار الفكرة، فقالت امرأة من الغسالات:

أي درعٍ لقتالٍ لو جَمَدْ[2]

* وأراد المعتصم بن صمادح أن يختبر جارية اسمها غاية المنى فقال لها: أجيزي

اســـــألوا غايـــــة المنـــــى مَـــنْ كـسـا جـسـمي الـضني

فقالت:

وأراني موهًـــــاســـيقول الهوى أنا[1]

---

[1] النفح، ٤/ ٢٢

[2] نفسه: ٤/ ٢١١.

* قال أبو جعفر.

انظـــر إلى الـــشمس قـــد ألـــ ... ـــصقت علـــى الأرضِ خـــدّاً

فقال ابن سيد.

هـــــــي المِـــــرآةُ ولكِـــــنْ ... مـــن بعـــدها الأفـــق يـــصـــدا

والقصيدة في النفح(٢)

* قال أبو جعفر:

تشـــــــر الظِّـــــلُّ عقـــــودَهْ ... ونـــضـــا اللـــيـــلُ بُـــرُودَهْ

فقال ابن سيد.

ويــــــدا الـــــصبحُ بـــــوجهٍ ... مُطْلِـــعٌ فيـــنـــا ســـسعـــودَهْ

والقصيدة في النفح(٣)

* قال ابن سيد:

اخلـــع علـــى النهـــر ثـــوب الـــ ... ـــكـــرى فـــذلك واجــــبْ

فقال أبو جعفر

وانظـــــــر إلى الـــسُرْج فـــيـــه ... كالزُّهـــــرِ ذات الـــــذوائـــبْ

والقطعة في النفح(٤)

---

(١) نفسه: ٤/ ٢٨٦.

(٢) النفح:٤/ ١٩٧.

(٣) نفسه: ٤/ ١٩٩

(٤) نفسه: ٤/ ١٩٨

عقد ألفاظ شاعر آخر

أبو جعفر الإلبيري[1]:

تريك قذاً على ردفٍ تجاذبه
كخوطة في كثيب الرمل قد نبتت

ريّا القرنفل في ريح الصَّبا سحراً
يضوّع منها إذا نحوي قد التفتت

عقد بهما ألفاظ قول امرئ القيس[2]:

إذا قامتا تضوع المسك منهما
نسيم الصَّبا جاءت بريّا القرنفل

كذلك قول أبو جعفر نفسه[3]:

ولولا لجاد العيس حول ديارها
غداةً مِنى لم يبق في الركب مُحرِم

عقد فيه قول قيس بن الخطيم[4]:

ديارُ التي كنا ونحن على مِنى
تحوط بنا لولا لجاد الركائب

---

(١) النفح: ٣/ ٦٨٤.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٣٢.

(٣) النفح: ٣/ ٦٨٤

(٤) ديوان قيس بن الخطيم: ٣٤.

التخميس

* ابن جابر الغساني يخمّس على بيتين لابن الخطيب:

ابن الخطيب[1]:

يا مصطفى من قبل نشأة آدم
والكون لم تفتح له أغلاقُ

أيروم مخلوق ثناءك بعدما
أثنى على أخلاقك الخلاق

ابن جابر:

يا سائراً لضريح خير العالم
يُنهي إليه مقال صبٍّ هائم

بالله نادِ وقُلْ مقالة عالم
يا مصطفى من قبل نشأة آدم

والكون لم تُفتح له أغلاق

بثناك قد شهدت ملائكة السما
والله قد صلى عليك وسلّما

يا مجتبى ومعظّماً ومُكرّماً
أيروم مخلوق ثناءك بعدما

أثنى على أخلاقك الخلاّقُ

---

(1) أزهار الرياض: ١/ ٣١٩.

التذييـــل

ومـن أمثلـته ما جاء في النفح «كتب الشيخ الإمام العالم العلامة أبو عبد الله محمـد ابن الصائغ الأندلسي النحوي عند قول الحريري "أمنا أن يعزرا بثالث" ما نصّه. قد جيء لهما بثالث ورابع في قافيتهما، وهو قول بعض الفضلاء.

مـا الأمـة اللـكعـاءُ بـين الــــورى
كمـســـلم حُـــرٌ أتـى مَلأمَهْ
فَمَـهْ إذا استجديت مـن قـول لا
فالحـرُ لا يمـلأ منها فَمَـــــهْ

ثم قال: وبخامس وبسادس.

انقـدْ مَهْـــوَى أَزْرِ فانثنـــي
مـهْ يـا عذولـي في الـذي انقـدُ مَهْ
مَمْـــدَمَةٌ تـقـتــلُ المعنىّ فلا
ترسـلْ سهام اللحظ تأمَن دمَهْ»[1]

---

[1] النفح: ٤/ ٢٣.

نمـــاذج تطبيقيـــة

حازم القرطاجني يعارض ابن عمار

قصيدة حازم[1]

[الكامل]

١- أدِر الـزجـــاجة فالنـــسيمُ مـؤرج
والـــروض مـــرقـــوم الـــبرود مـــدبَّج

٢- والأرض لابـــسة بـــرودَ محاســـن
فــكأنمــــا هـــي كاعــــب تتـــبرَّجُ

٣- والنهـــر لمّـــا ارتـــاح معطـــفه إلى
لقـــيا الـــرياح حُـــبَابُهُ مـــتموِّج

٤- يمـــسي الأصـــيلُ بعـــسجديِّ شعاعهِ
أبـــدا يُوَشِّـــي صـــفحهُ ويُـــدبِّج

٥- وتروم أيدي الريح تسلب ما اكتسى
فتـــزيدُهُ حـــسناً بمَـــا هـــيَ تنـــسُج

٦- فـارتح لـشربك كـأس راحٍ نورُها
بـــل بـــدرها في مائِهـــا يـــتوهَّـــج

٧- واسـكر بنشوةِ لحظ مَـن أحبَبْتَه
أو كـــأس خمـــرٍ مـــن لمـــاه تُمـــزَج

---

[1] الديوان: ٢٨.

٨- واسمع إلى نغمات عُـودٍ تَطَّبي
قلبَ الخليِّ إلى الهوى وتُهَيِّج

٩- بمٌ وزيرٌ يُسعدانِ مثانياً
ومثالثاً طَبَقَاتُها تستدرَّج

١٠- مَنْ لم يُهيِّج قلبَه هذا فما
للقلبِ منه محرِّك ومُهيِّج

١١- فأجبْ فقد نادى بألسنِ حاله
للأمنِ دهرٌ للهموم مفرِّج

١٢- طَرِبتْ جماداتٌ وأصبحَ أعجمٌ
فرحاً، وأصبحَ مِنْ سرورٍ يَهْزِج

١٣- أيفضُل الحيُّ الجمادُ مسرةً
والحيُّ للسرَّاءِ منه أحوج؟

١٤- ما العيش إلا ما نعِمتَ به وما
عاطاك فيه الكأس ظبيٌ أدعج

١٥- ممَّنْ يَروُقك منه ردفٌ مُرْدَفٌ
قَبلٌ وخصرٌ ذو اختصارٍ مُدْمَج

١٦- فإذا نظرتَ لطُرَّةٍ ولغُرَّةٍ
ولصفحةٍ منه بدتْ تتأجج

١٧- أيقنتَ أن تلألؤهنَّ وما غدا
من تحتها يتَأَدُ أو يتموَّج

١٨- ليلٌ على صبحٍ على بدرٍ على
غصنٍ تحمَّله كثيبٌ رَجْرَج

١٩- كـأس ومحبوب يظـل بلحظـه
قلـب الخلـيّ إلى الهـوى يـستدْرَج

٢٠- يا صاحِ ما قلبي بصاحٍ عن هوى
شـيئين بيـنهما المنـى تُـستنتج

٢١- ومهجـتي الظبيُ الذي في أضلعي
قد ظـل رهـو يـشجُّها ويُـؤجّجُ

٢٢- ناديـت حـاديَ عيسه يوم النوى
والعـيسُ تُحـدي والمطايـا تُحـدَج

٢٣- قف أيها الحـادي أودّعْ مهجـةً
قـدْ حازهـا دونَ الجـوانحِ هَـوْدَج

٢٤- لمـا تواقفـنا وفي أحـداجها
قمـرٌ مـنير بـالهلال مـتوّج

٢٥- ناديـتهم: قولـوا لـبدركمُ الـذي
بـضيائه تـسرى الـركاب وتُـدلِج

٢٦- يُحْيي العليلَ بلحظـه أو لفظـه
لُطفـى غلـيلاً في الحـشا يـتأجج

٢٧- قالـوا لحماك يـزيد قلبَك لاعجاً
فأجبـتهم خلُّـوا اللـواعجَ تلْعَـج

٢٨- وبكيتُ واستبكيت حتى ظلَّ من
عـبراتنا بحـرٌ ببحـرٍ يُمْـزَجُ

٢٩- وبقـيتُ أفتحُ بعـدهم بابَ المُنى
مـا بيننـا طـوراً وطـوراً أرتِـج

٣٠- وأقولُ: يا نفسي اصبري فعسى النوى
بـــصباحِ لـــيلِ قـــرْبِها يتـــبلَّج

٣١- فترقّـبِ الـسراءَ من دهـرٍ دجـا
فالدهـــرُ مـــن ضـــدٍ لضدٍّ يخـــرج

٣٢- وتـرجَّ فُـرْجة كـلِّ هـمٍ طـــارقٍ
فلكـــلِّ هـــمٍ في الـــزمان تـفـــرُّجُ

قصيدة ابن عمار[1]

أدر الزجاجة فالنسيم قد انبرى
والنجم قد صرف العنان عن السرى

والصبح قد أهدى لنا كافوره
لما استرد الليل منا العنبرا

والروض كالحسنا كساه زهره
وشياً وقلده نداه جوهرا

أو كالغلام زها بورد رياضه
خجلاً وتاه بآسهن معذرا

روض كأن النهر فيه معصم
صاف أطل على رداء أخضرا

وتهزه ريح الصبا فتخاله
سيف ابن عباد يبدد عسكرا

الحاجب المنصور سيف الدولة الـ
معطي من الحباء الأكبرا

علق الزمان الأخضر المهدي لنا
من ماله العلق النفيس الأخطرا

ملك إذا ازدحم الملوك بمورد
ونحاه لا يردون حتى يصدرا

---

(1) النفح: ١/ ٦٥٥. ومحمد بن عمار الأندلسي دراسة أدبية تاريخية: ١٨٩

أنـدى علـى الأكـباد مـن قطـر الندى
والـذ في الأجفـان مـن سـنة الكـرى

قـداح زنـد المجـد لا يـنفك مـن
نـار الوغـى إلا إلى نـار القـرى

مخـتار إذ يهـب الخـريدة كاعـباً
والطـرف أجـرد والحسام مجوهـرا

أيقـنت أنـي مـن ذراه بجـنة
لمـا سـقاني مـن نـداه الكوثـرا

وعلمـت حقـاً أن روضـي مخـصب
لمـا سـألت بـه الغمـام الممطـرا

يـا سـائلي مـا حـمص إلا خـاتم
أبـصرت إسماعـيل فـيه خنـصرا

مـن لا تـوازنه الجـبال إذا احتبى
مـن لا تـسابقه الـرياح إذا جـرى

مـاض وصـدر الـرمح يكهـم والظـبا
تنبو وأيـدي الخـيل تعثـر في الـبرى

لا خلـق اقـرأ مـن شـفار حـسامه
إن كـنت شـبهت المـواكب أسـطرا

قـاد المـواكب كالكـواكب فـوقهم
مـن لامهـم مـثل الـسحاب كـنهورا

مـن كـل أبـيض قـد تقلـد أبيـضاً
عـضباً وأسمـر قـد تقلـد أسمـرا

لله مرسـلة بآفـاق الـمدى

بـرقاً تـصوب .. عارضـاً متعنجـرا

عـبَّادُ الْمُخـضرُّ نائـلُ كفـه

والجـو قـد لـبس الـرداء الأخـبرا

ملـك يـروقك خلقـه أو خلقـه

كالـروض يحسن منظـرا أو مخـبرا

أعلمـت بالإيمـان حتـى شمـته

فـرأيته في بـرديه مـصورا

وجهلـت معنـى الجـود حتى زرتـه

فقـرأته في راحتـيه مفـسرا

فـاح الثـرى متعطـراً بثـنائه

حتـى حـسبنا كـل تـرب عنبـرا

وتـتوجت بالزهـر صـلع هـضابه

حتـى حـسبنا كـل هـضب قيـصرا

هـصرت يـدي غصن الغنى من دوحه

وجـنت بـه روض الـسرور منورا

حـسبي علـى الـصنع الـذي أولاه أن

أسـعى بـشكر أو امـوت فأعـذرا

يـا أيهـا الملـك الـذي أصـل المنى

مـنه بـوجه مـثل حمـدي ازهـرا

الـسيف افـصح مـن زيـاد خطـبة

في الحـرب إن كانـت يمـينك منبـرا

مـا زلـت تغنـى مـن غدا لك راجيـاً
نـيلاً وتغنـي مـن طغـى وتجـبرا

حتى حللـت مـن الرياسـة محجـرا
رحـباً وضـمت مـنك طـرفاً أحـورا

شـقيت بسـيفك أمـة لم تعـتقد
إلا اليـهود وإن تسـمت بربـرا

أثمـرت رمحـك مـن رؤوس كماتـهم
لما رأيـت الغصـن يعـشق مثمـرا

وصبغت درعـك مـن دمـاء ملوكهم
لمـا علمـت الحسـن يلـبس أحمـرا

وإلـيك يـا منـصور قـادت همـتي
بـزمامها جـرد المذاكـى الـضمرا

مـدت سـنابكها القـوادح للـصفا
مـرطاً علـى مـتن الظـلام معـصفرا

يجعلـن قبلـتك البهـية قـبلة
ويـردن سـاحتك البهـية مـشعرا

خـذها إلـيك وروضـها لـك ناظـر
أسـقيته مـاء النعـيم فـنورا

نمقـتها وشـيا بذكـرك مذهـباً
وفتقـتها مـسكاً بحـمدك أذفـرا

وكعادة حازم في تفضيل الأعاريض التي تتسع لموضوعات شعره، فإنه وجد في رائية ابن عمار نموذجاً يستحق المعارضة لما وافقت عنده هذا التفضيل عروضياً وإن اختلفا روياً وقافية، على أن هناك اتفاقاً في معنى المقدمة التي استهل بها ابن عمّار مدحته للمعتضد، فقد بدأ ابن عمّار هذه المدحة بمقدمة في وصف الطبيعة ومجلس الشراب في ظلال هذا الجو البديع، وإن كانت هذه المقدمة لم تتعد خمسة أبيات أسهب بعدها ابن عمار في مدح المعتضد وإلى نهاية القصيدة.

وقد أخذ حازم من هذه المقدمة وأفاض فولّد واستقصى وأضاف.

ولا ننسى ونحن أمام هذه المعارضة أننا بإزاء شاعرين ينتسبان إلى بيئة واحدة لها المظاهر نفسها والمفاهيم نفسها وإن افترقت العصور، وإن كان هذا لمن أسباب التواصل والاقتراب الشديدين، فهذا المجلس الذي دار فيه القصف وتمتعت فيه الأنفس بألوان المتع، وهذه الرياض التي امتزج فيها الوصف بالمرأة الحسناء حتى كأن مفردات الطبيعة تبدو وكأنها واحدة، الرياح الخفيفة- الأصيل ودخول الليل، وانعكاس الضوء على مياه النهر الروائح الطيبة كلها جاءت لتعبر وتصف بيئة واحدة أو تعبر عن حالة نفسية تكاد تتقارب إلى حد بعيد، فهذه البيئة التي شهدت مرح الشاعرين شهدت ما تعاور عليهما من ظروف وحوادث، فهذا ابن عمار لم يكن شاعر المعتمد بل صديقه أيضاً «ففي المدينة التي غزاها -يقصد إشبيلية- تعرف الأمير الأندلسي على أبي بكر بن عمّار وكان شاباً جميل الطلعة، شاعراً وتشاء الظروف أن تتوطد الصداقة بينهما، ومن هنا ضمت المدينة ذكريات شباب الأمير ومرحه الصاحب فأكثر من ذكرها في

شـعره، لم تلبث الصداقة بين المعتمد وابن عمّار أن تقوضت لما كان يخالط نفس الـصديق من خوف، بينما كان المعتمد الأمير الملك يتغاضى عن هفوات الشاعر الذي أحب:

سـأوليك مني ما عهدت من الرضا

وأصـفح عما كان، إن كان من ذنب

لمـا أشـعر الـرحمن قلـبي قـسوة

ولا صـار نـسيان الأذمّـة مـن شعبي

مـع هذا الحب الذي كان يعلنه المعتمد لصديقه ابن عمّار بعد أن رفعه إلى مرتبة الأمراء، لجأ الشاعر الصديق إلى جليقية لاحقاً بادفونش بن فرديناند مستجيراً به علـى سـيد نعمـته غـير أن القدر لم يمهله طويلاً عندما ألقي به صاغراً بين يدي المعـتمد الذي سجنه ثم قتله بيده ويؤكد ذلك عبد الجليل بن وهبون صديق ابن عمّار وشاعر المعتمد بقوله:

عجـباً لمـن أبكـيـه ملء مدامعــي

وأقـول لا شُـلت يمـين القاتل؛[1]

واستدعى في ذلك قول ابن الأعرابي[2]:

لحـا الله مَـنْ لا يـنفع الــوُدُّ عنده

ومَــنْ حـبلُه إن مُـدَّ غـيرُ متـيـن

ومـن هو إن يُحدِثْ له الغيرُ نظرةً

يقطِّـعْ بهـا أســبابَ كـلُّ قـرين

---

(١) عبد الله أنيس الطباع: القطوف اليانعة، ط١، دار ابن زيدون، بيروت - لبنان ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م: ١٩٤.

(٢) ابن قتيبة: عيون الأخبار، ط١، دار الكتب المصرية ١٣٤٨هـ - ١٩٣٠م. ٣/ ٧٨.

وإذا كـان ابـن عمّـار عاش هذه الظروف القاسية فقد تلاقى معه حازم فقد «فارق بلده في حدود ٦٣٧هـ نتيجة لسوء الأحوال السياسية، حيث كانت مدن الأندلس تسقط الواحدة بعد الأخرى ورحل إلى مراكش وتونس»[1]

وهكـذا فقـد عـاش الرجل ضعف الدولة الإسلامية الأندلسية وسقوط مـدنها وكورها واحدة إثر الأخرى كما أن الرجل الذي مزقت الرحلة بينه وبين أحـبائه فوقـف يـصف الظعـن وبكى واستبكى فكان هذا معبراً عن رحيله عن وطنه وترك منابت الصبا.

وينـسج حـازم هذه القصيدة على بحر احتل في ديوانه المنزلة العليا ولذا مال إلى معارضة البائية العمّارية وهي على بحر الكامل.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقـد امـتازت هذه الجيمية بدرجة عالية من الحس الموسيقي الذي صدر عـن منابع عدة، فمنه ما صدر عن الوزن فبحر الكامل بذاته بحر حسن التقسيم تتناغم وتتفاعل أعاريضه على مستوى موسيقيٍّ عالٍ وهو من الأسباب البارزة في اتـسام هذه المعارضة بموسيقية راقصة تنسجم مع المعاني التي تدعو إلى التمتع بالحياة والإقبال عليها وهـذه الأنغـام ملازمة لشعرنا العربي كما يرى أستاذنا العقـاد وهـي مـن أهم ميزاته «فلا حاجة بالشعر العربي إلى إيقاع الرقص الذي يصحب إنشاد الـشعر في اللغـات الأخـرى، لأن أشعار تلك اللغات تستعير الحـركة المنـتظمة مـن دقـات الأقـدام وحركات الأجسام في حلقات الرقص أو اللعـب المنـسق علـى حـسب خطـوات الإقـبال والإدبار والدوران، ولا حاجة بالـشعر العربـي إلى ملازمـة الإيقـاع المـستعار مـن الرقص واللعب لأن أوزانه

---

(١) مقدمة ديوان حازم: ج.

مستقلة بإيقاعها الذي يميز أقسامها وحدودها ويغنيها عن الأقسام والحدود في الفنون الأخرى»[1]

ويتابع العقاد إعجابه بموسيقى اللغة العربية كأصل من أصولها بقوله «ولا حاجة بالشعر العربي إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته، وضبط مواقع المد والسكون في كلماته، لأنه مرتب مضبوط في كل كلمة، بل في كل جزء من أجزاء الكلمة، يجمع بين الحركة والسكون   فما من كلمة عربية تخلو من حرف متحرك وحرف ساكن على اختلاف الترتيب بين الحركة والسكون، وما من وزن على وضع من الأوضاع لا تضبطه حركة الشعر المسموع بغير حاجة إلى الغناء»[2]

ونستطيع أن نضيف أسباباً أخرى شاركت في موسيقى هذه المعارضة مثل التقسيم الجميل عن طريق تكرار التراكيب:

(ليل على صبح على بدر على غصن)

(من ضدٍّ – لضدٍّ)

(العيس تُحدي – والمطايا تُحدج)

(لطرةٍ – لغرةٍ – ولصفحةٍ)

كذلك الجناس المتناغم:

(يا صاح ما قلبي بصاحٍ)

(خلوا اللواعج تلعج)

(بحر ببحر يُمرّج)

(طوراً وطوراً أرتج)

---

[1] عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر – القاهرة، ١٩٩٥م: ٢٧.

[2] نفسه: نفس الصفحة.

(وبكيت واستبكيت)

كذلك ومما يعمق الإيقاع الموسيقي ذلك التكرار للضمائر

(كأس راحٍ نورها بل بدرها في مائها يتوهج)

(يحيى العليل بلحظه أو لفظه)

كذلك يقوم التنوين بفعل جميل في البناء الإيقاعي في المعارضة:

(طربت جماداتٌ وأفصح أعجمٌ فرحًا وأصبح من سرورٍ يهزج)

(ممن يروقك منه ردفٌ مردفٌ

عَبْلٌ وخصرٌ ذو اختصارٍ مُدمج

«إن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها»[1]

كل هذه العناصر الإيقاعية قامت بدورها متآزرة مع سائر مقومات العمل الفني الأخرى مبرزة ومفضية إلى وحدة عضوية وتماسكاً بين جميع الأجزاء لإظهار قصيدة نالت الاستحسان وفاقت القصيدة المعارَضة، وفي دور التناسق بين الوزن وسائر عناصر العمل الأخرى يشير أستاذنا العشماوي إلى ضرورة ذلك لتوفيق الوحدة العضوية : «إن جزءاً هاماً من موسيقى الشعر نابع من علاقات اللغة وأصواتها ونبراتها وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر ومن هنا نشأت العلاقة العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفني»[2]

---

(1) اللغة الشاعرة: ٢٨.

(2) قضايا النقد الأدبي: ٢٤٧

ويظهر عند حازم أثر الفلسفة والثقافة والميل إلى التطريل، فتجاربه في الحياة أصقلت فكره وجعلته أكثر صلابة في مواجهة الآلام وأكثر تماسكاً إزاء مواقف الفراق، كما أنها أجرت على لسانه أبيات الحكمة فقد تقلد الرجل مناصب كبيرة واختلط بقرنائه من العلماء وكثرت رحلاته وأسفاره.

والشاعر له رؤية خاصة في الحياة وهو ينظر إليها من منظور المقبل عليها لا المدبر عنها من منظور المغتنم لأوقاتها المتمتع بلذاتها لا اليائس القانط منها، إنه رجل قوي يرفض الشعور بالعجز والضعف، رجل له إرادة وعزيمة تتيح له التمتع بالحياة وفي الأوقات العصيبة نجده يتماسك ويتعامل مع الموقف بصورة عقلانية تكشف عن قوة نفسه وما يمتلكه من قدرة على المواجهة، بوصفه رجل علم ورجل دولة وهكذا نجد ما للمكانة العلمية والسياسية من أثر في توجيه فكر الإنسان ونظرته للحياة ووقوفه أمام الأزمات فهو المحنك كثير الأسفار.

إن حازماً لم يفرد القصيدة للغزل، بل لقد جاء الغزل في النصف الثاني من القصيدة بعد ما قدم له وعلى مدى أربعة عشر بيتاً يعني فيها بوصف الطبيعة التي دعته إلى الإقبال على الحياة بمباهجها وملذاتها. والوصف يحتاج لمتسع من التفصيلات تسمح بالتعبير عن المرئيات والمشاعر.

وتظهر فلسفة الشاعر ونظرته للحياة من مطلع القصيدة وبدايتها، فيبدأ بالأمر وهو مناسب لمكانته (أدر الزجاجة) ويستمر من خلال تتابع أفعال الأمر (فارتح - واسكر - واسمع - فأجب) ويذهب لتعليل هذا الأمر بالشراب والتغيب عن الحياة بهمومها ومسئولياتها ورزاياها، فالجو الذي يحيط به يدعوه إلى ذلك، إذن كل ما حول الشاعر جميل مزدان بألوان الحسن والتأنق وكأن الطبيعة هنا كاعب تكشف عن مفاتنها وسحرها في فترة هي أنضر وأجمل فترات عمرها والتي يكون فيها الجسد نابضاً بالحياة والفتنة والإغراء.

ويتكئ حازم في الأبيات (١ - ١٩) على ثلاثة مواضع من الحياة:

أولها الخمر وثانيها سحر الطبيعة والثالث المتمم حسية جمال المحبوبة.

إن نظرة في جيمية حازم تزيح النقاب عن انغماسه في المتعة والشهوة بكل مباعثها.

وحازم لا يرى الحسن والمتعة في كل موضع من المواضع السابقة على حدة، إنما هي متع يكمل كل منها الآخر ويدعو لها ويبعث عليها، فالطبيعة ساحرة والخمر مسكرة والكأس نشوى بلما الحبيبة تهتاج وتفور على نغمات العيدان تتراقص عليها مفاتنها وتتثنى.

وينهج حازم في قصيدته نهجاً منطقياً في الإقناع بصحة نظرته للحياة فبعدما قدم لكل هذه المتع التي تدعو الإنسان إلى الشعور بالسعادة فإنه من المعقول أن يستجيب الإنسان لنداء الدهر الذي يراه من منظور يختلف عن غيره من الشعراء، فالدهر عند حازم آمن مفرج للهموم.

وهو يؤكد فكرته هذه بطرح استفهام يدعو فيه الإنسان إلى التأمل في الموجودات التي تنعم بالحياة وهي عجماء أو جامدة، ويتعجب من الإنسان صاحب العقل الذي لا يستطيع بعقله أن يهتدي إلى ما اهتدت إليه هذه المخلوقات.

طربت جمادات وأفصح أعجم

فرحاً، وأصبح من سرور يهزج

أيفضل الحيَّ الجماد مسرة

والحي للسراء منه أحوج؟

ثم هو يؤكد مرة أخرى تمسكه بهذه النظرة فالحياة ليست إلا كأساً ومحبوباً جميلاً.

ما العيش إلا ما نعمت به وما

عاطاك فيه الكأس ظبي أدعج

إن نظرة الشاعر إلى المتعة نظرة حسية تنسحب على وصف جسد محبوبته وصفاً ينشط هذا الإحساس.

فمن ردف مردف مرة وكثيب رجراج مرة أخرى إلى خصر مدموج وطرة وغرة وشعر ليلى اللون ووجه بدري الطلعة وقدٌ يتمايل كالأغصان عندما تداعبها الريح الخفيفة الرقيقة ونظرات مسكرة لا يسلم من فعلها خليُّ البال.

ممن يروقُك منه رِدْفٌ مُرْدَفٌ

عبلٌ وخصر ذو اختصارٍ مُدْمَجُ

فإذا نظرت لطُرَّةٍ ولغرة

ولصفحة منه بدت تتأجج

أيقنت أن ثلاثهن وما غدا

من تحتها يتأد أو يتموج

ليلٌ على صبحٍ على بدر على

غصن تحمَّلَه كثيب رَجْرَج

كأس ومحبوب يقلل بلحظه

قلب الخَلِيِّ إلى الهوى يُسْتَدرَج

وينقلنا حازم في الأبيات (٢٠ - ٣٢) نقلة بدوية بعيدة عن الجو الذي عشنا فيه منذ بداية القصيدة وكأن التجربة الشعرية فقدت وحدتها العضوية؛ حيث نجد أنفسنا أمام عاطفة حزينة يدمي صاحبها أسى لانفراط عقد الوصال أو قد يرمز حازم بهذه النقلة إلى الحقيقة الكونية الباقية التي لا يستقر معها البشر على حال فمن متعة ووصال إلى شقاء وفراق. ومن ثم فليس للإنسان أن يأمن الدهر.

إن حازماً يدعونا في بداية القصيدة لما افتقده هو بما أصابه من فراق الأحبة. وقد يكون هذا المقطع الأخير الذي يصف فيه الركب وساعة الرحيل قد يكون تقليداً التزمه حتى في قصائد مدحه. ربما هذا سر من أسرار تماسك حازم في حبه فقد سبق وأن كشف عن ذلك في قصائد أخرى ودعا إلى هذا التماسك.

وقد ساق حازم هذا المقطع الذي يصف فيه رحيل الأحباء عنه في صورة حوار أداره بين أكثر من طرف فمرة يتوجه بالحوار إلى صديقه.

يا صاح ما قلبي بصاح عن هوى

شيئين بينهما المنى تستدرج

ومن الغريب أنه اختار لنفسه صاحباً واحداً على غير عادة الشعر العربي.

ويتحول بالحوار إلى حادي العيس ساعات الاستعداد للرحيل وتسيير الركاب، يطلب منه ألا يتعجل في البين حتى يودع حبيبته التي جعلها مهجته فتكشف الكلمة عن موقع الحبيبة منه وأهميتها في استمرار حياته.

ناديت حادي عيسه يوم النوى

والعيس تُحدي والمطايا تُحدج

قف أيها الحادي أودع مهجة

قد حازها دون الجوانح هودج

ثم عندما يلبي الحادي رجاءه يرسل حديثه إلى من هن في الهوادج ويبعث معهن رسالة إلى المحبوبة، ترى لماذا لم يوجه حديثه إليها مباشرة، قد يكون هذا إمعاناً في البعد حتى في اللحظات التي يمكن له فيها أن يراها ويودعها وقد أشفقت النسوة عليه من هذا الوداع الذي لن يزيده إلا تأججاً ولعوجاً.

نـاديـتهم: قولـوا لـبدركم الــذي

بـضيائه تـسري الـركاب وتُــدلج

يحيى العلـيل بلحظـة أو لفظـة

تطفـي غلـيلاً في الحشا يتأجـج

قالـوا نخـاف يـزيد قلبك لاعـجاً

فأجبـتهم خلُّـوا اللـواعج تلعـج

ثـم ينهـي الحوار بحديث مع نفسه يأمل معها في تغير الواقع ويظل فاتحاً بـاب الـرجاء لا يـشعر بقـنوط أو يـأس ويـسلِّي نفـسه بالصبر وانتظار الصباح الأبلج.

وأقول: يا نفس اصبري فعسى النوى

بــصبـاح لــيل قــربها يتــبلج

وتنتهي القصيدة ببيتين من الحكمة تؤكد شخصية الشاعر المتماسكة.

وكمـا هو ظاهر فالسرد و الحوار تضافرا ليعبرا عن غاية واحدة ويضمنا للقـصيدة وحـدتها العـضوية، فهـي تـسير في خـيط نفـسي واحد جعل الأفكار منتظمة والمعاني مرتبة في سلك من الانسجام والمنطقية.

وقـد نالـت هذه الجيمية استحسان النقاد ومنهم صاحب أزهار الرياض في حديـثه عن حازم القرطاجني «ومن بديع نظمه رحمه الله قصيدة جيمية، غريبة المنـزع، لهـا صـيت عظيم عند الحُذّاق من أهل الأدب، والنحارير من الفضلاء، عـارض بهـا في المعنـى رائـية ابـن عمّـار الوزير، للمعتمد بن عباد، وفضَّل غير واحد هذه الجيمية الحازمية، على تلك الرائية العمَّارية»[1]

وقـد يكون ذلك من باب المبالغات وإن من يقرأ القصيدتين يلمح تفوق ابن عمّار.

---

[1] أزهار الرياض: ٣/ ١٧٤

ابن خميس يعارض ابن مرج الكحل

قصيدة ابن خميس التّلمساني[1]

نظَرَتْ إليكَ بمِثلِ عيْنَيْ جُؤْذَرِ
وتَبسَّمَتْ عَنْ مِثلِ سِمطَيْ جَوهَرِ

عَنْ ناصعٍ كالدُّرِّ أو كالبَرقِ أوْ
كالطَّلْعِ أو كالأُقحوانِ مُؤَشَّرِ

تَجري عَلَيْهِ مِنْ لَماها نُطفَةٌ
بل خَمْرةٌ لكِنَّها لم تُعْصَرِ

لوْ لَمْ يكُنْ خَمْراً سُلافاً رِيقُها،
تُزْرِي وتَلعَبُ بالنُّهى لَمْ تُحْظَرِ

وكذاكَ ساجي جَفْنِهَا لَو لَمْ يكُنْ
فيهِ مُهَنَّدُ لَحظِها لَمْ يُحْذَرِ

لو هُجْتَ طَرْفَكَ في حَديقةِ خَدِّها
وأمِنْتَ سَطْوَةَ صُدْغِها المُتَنَمِّرِ

لَرَتَعتَ مِنْ ذاكَ الحِمى في جَنَّةٍ
وكَرَعْتَ مِنْ ذاكَ اللَّمى في كَوْثَرِ

طَرَقَتْكَ وَهْنًا والنُّجُومُ كأنَّها
حَصْباءُ دُرٍّ في بِساطٍ أخْضَرِ

---

(1) الأزهار: ٢/ ٣١٤.

وقد نص المقري على أن ابن خميس يعارض ابن مرج الكحل «وقد تذكرت بهذه القصيدة قول الأديب ابن مرج الكحل: عرج بمنعرج الكثيب ...».

والرَّكْبُ بين مُصَعِّدٍ ومُصَوِّبٍ ... والنَّوْمُ بيْنَ مُسَكِّنٍ ومُنَفِّرِ

بَيْضَا إذا اعْتَكَرَتْ ذوائِبُ شَعْرِها ... سَفَرَتْ فأزْرَتْ بالصَّباحِ المُسْفِرِ

سَرَحَتْ غَلائِلَها فَقُلتَ سَبيكَةٌ ... مِنْ فِضَّةٍ أوْ دُمْيَةٌ مِنْ مَرْمَرِ

مَنَحَتْكَ ما مَنَعَتْكَ يَقْظَاناً فَلَمْ ... تُخْلِفْ مَواعِدَها ولَمْ تَتَغَيَّرِ

وكأنَّما خافَتْ بُغاةَ وُشاتِها ... فأتَتْكَ مِن أرْدافِها في عَسْكَرِ

ويجوزُ ذاكَ المُنْحَنَى أدْمَانَةٌ ... تَعْطُو فتَسْطُو بالهِزَبْرِ القَسْوَرِ

ونَجِيَّةٌ جاءَتْكَ في طَيِّ الصَّبَا ... أزْكى وأعطَرُ مِنْ شَميمِ العَنْبَرِ

جرَّتْ عَلى واديكَ فضْلَ رِدائِها ... فعَرَفْتَ فيها عَرْفَ ذاكَ الإذْخِرِ

هاجَتْ بَلابِلَ نازحٍ عن إلْفِه ... مُتَشَوِّقٍ ذاكي الحَشَى مُتَسَعِّرِ

وإذا نَسيتِ لَيالِيَ العَهْدِ التي ... سَلَفَتْ لَنا فتذكَّرِيها تُذْكَرِي

رُحْنا نُغَنِّيْنا ونَرْشُفُ ثَغْرَها ... والشمسُ تنظُرُ مِثْلَ عَيْنِ الأخْزَرِ

والروضُ بَيْنَ مُفَضَّضٍ ومُعَسْجَدٍ ... والجوُّ بيْنَ مُمَسَّكٍ ومُعَصْفَرِ

قصيدة ابن مَرْج الكُحْل[1]

عَرِّج بِمُنْعَرَجِ الكَثِيبِ الأَعْفَرِ
بينَ الفُراتِ وبيْن شَطِّ الكَوثَرِ

ولْتَغْتَبِقْها قَهوةً ذَهَبيَّةً
من راحَتَيْ أَحْوى المَراشِفِ أَحْوَرِ

وعَشيَّةٍ قدْ كنتُ أرقُبُ وَقتَها
سَمحَتْ بها الأيامُ بعْدَ تعذُّرِ

نِلْنا بها آمالَنا في رَوْضَةٍ
تُهْدي لِناشِقِها شَميمَ العَنْبَرِ

والدَّهْرُ مِنْ نَدَمٍ يُسَفِّهُ رَأيَهُ
فيما مَضَى مِنْهُ بِغَيْرِ تَكَدُّرِ

والوُرْقُ تَشْدو والأَراكةُ تَنْثَني
والشمسُ ترفُلُ في قَميصٍ أَصفرِ

والرَّوْضُ بينَ مُفَضَّضٍ ومُعَسْجَدٍ
والزَّهْرُ بينَ مُدَرْهَمٍ ومُدَنَّرِ

والنهرُ مَرْقُومُ الأَباطِحِ والرُّبا
بمُصَنْدَلٍ من زَهْرِه ومُعَصْفَرِ

وكأنَّه وكأنَّ خُضْرَةَ شَطِّهِ
سَيفٌ يُسَلُّ على بِساطٍ أَخضرِ

---

(1) الأزهار: ٢/ ٣١٥.

وكأنّمـــا ذاكَ الحَـبَـــابُ فِـرنــدُه
مَهْمــا طَفَــا في صَــفْحِهِ كالجَوْهَــرِ

وكأنّـــــهُ وَجِهَاتُـــسهُ مُحفُـــوفَةٌ
بـــالآسِ والـــنُّعْمانِ خَــــدٌّ مُعَــذَّرِ

نَهْــرٌ يَهِــيمُ بِحُسْنِهِ مَــنْ لَــمْ يَهِــمْ
ويُجيدُ فيه الـشّعر مَـنْ لَـمْ يَشْعُرِ

مــا اصفَرَّ وجهُ الشَّمْسِ عندَ غُروبِها
إلاّ لِفُـــرْقَةِ حُــسْنِ ذاكَ المَنْظَـــرِ

في رحاب الدراسة النصية

ينقل ابن خميس وصف الطبيعة الأندلسية الغنية بمجالي حسنها إلى وصف المرأة.

فقد أثرت طبيعة بلاد الأندلس قرائح الشعراء وأجرت على ألسنتهم لغة خاصة بهم بوصفهم أندلسيين وأبناء لهذه البيئة فقد نشأوا على الجمال والحسن فكل ما يحيط بهم خلاب بديع، فاختلطت مظاهر هذا الجمال وذلك الحسن بغزلهم فوهبوا المحبوبة ملامح الطبيعة أو جعلوا جمال الطبيعة ينتسب إلى جمالها، فوجنتها روض حافل بألوان الزهر من آس وبهار، وذاك رضابها خمر معسولة أو كوثر، وأسنانها أقحوان أو در أو برق، وقوامها سيف مصقول ولون جسدها مرمر وعيونها عيون ظبي صغير: تبسم عن جوهر ناصع تحيتها أعطر من عنبر، ولما كانت الخمر عنصراً مهماً من عناصر اكتمال السرور بين أحضان الطبيعة وسحر المحبوب لذا وصف ريقها بالخمر.

إن لغة الطبيعة بمفرداتها ظهرت بصورة جلية من أزهار وظلال وآس وغزلان وتم ذلك في بساطة وعذوبة وتحضر.

لقد تذكر ابن خميس محبوبته عندما أهاجت أشواقه تلك البلابل الصادحة فيرسل إلى محبوبته التي قدّم لأوصافها المبهرة علها تتذكر أيامهم التي نعموا بها في ظلال تلك الرياض التي تداخلت ألوانها البديعة في جو معطر يعبق أريجاً. نقل أو تأثر ابن خميس بذات الصورة لابن مرج الكحل التي صور فيها النهر بين الرياض، وما لهذا المنظر الساحر من مفردات ذاخرة بألوان الحسن والبهاء وبما تنضح به روائح وعطور يعبق بها المكان.

لقد أخذ ابن خميس صفات الطبيعة عند ابن مرج الكحل ونسبها إلى محبوبته.

فهذا نهر الكوثر وهذه الروضة ذات الرائحة العنبرية وهذه الورقاء تشدو وهذا شجر الأراك يتثنى، والروض بألوانه الفضية العسجدية وكأنه سريان النهر بين الرياض سيف يُسل على بساط أخضر، وكأن شطآنه المحفوفة بالزهور خد المعذَّر ثم ها هي الشمس تحزن عند الغروب لفراق هذا المنظر البديع.

لقد حمل ابن خميس الأوصاف منظراً وحركة ورائحة إلى ما أراده من معان ينسبها إلى محبوبته ويذكرها بأيامهما معاً في ظل هذا الحسن، فلم يجد أجمل ولا أحلى مما وصف به ابن مرج الكحل هذا النهر الذي يشق طريقه بين الرياض والخمائل.

وقد جاء هذا الوصف على البحر نفسه والروي ليؤكد التناص التام شكلاً ومعنى، فالبحر بحر الكامل.

متفاعلن　　　　متفاعلن　　　　متفاعلن

والروي الراء المكسورة بما لها من رقة وعذوبة، وسلاسة كرقة وعذوبة هذه الأوصاف.

كما التقى ابن خميس مع ابن مرج الكحل في أكثر من لفظ من ألفاظ القافية مثل: (الكوثر - معصفر - جوهر). بل بتراكيب بأكملها تناص معها تناصًا كاملاً مثل (شميم العنبر - بساط أخضر)، أو شطر تام مثل. (والروض بين مفضض ومعسجد).

ابن الأبار يعارض الرصافي

ابن الأبَّار[1]

ونهـر كمـا ذابـتْ سـبائكُ فِـضّةٍ
حكـى بمحانيــه انعطـافَ الأراقِـمَ

إذا الـشـفقُ اسـتولى عليه احمــرارُه
تـبدّى خـضيبا مـثل دامي الصوارم

وتحـسـبه سُــنَّتْ علــيه مُفاضـةٌ
لإرْهـاب هـبّات الـرياح النواســم

وتُطْلِعُـهُ في دُكــنة بعــد زُرقــة
ظِــلالٌ لأدواحٍ علـــيه نـــواعم

كما انفجر الفجرُ المُطِل على الدُّجى
ومِـنْ دونـه في الأفق سُحْم الغمائم

---

(1) الأزهار: ٣/ ٢٢٣.

قصيدة الرصافي[1]

ومُهَدَّلِ الشطَّيْنِ تَحسَبُ أنهُ ... مُتَسَيِّلٌ مِن دُرَّةٍ لِصَفائِهِ

فاءَتْ عليه مع الهجيرةِ سَرْحَةٌ ... صَدِئَتْ لفَيْئتِها صَفيحةُ مائِهِ

فتراهُ أزْرَقَ في غلالةِ سُمْرَةٍ ... كالدَّارعِ استلقَى بظلِّ لِوائِهِ

---

(1) الديوان: ٢٦.

وهذه المعارضة من قبيل معارضة المعنى دون المبنى لا بحراً ولا قافية أو روياً فهي من المعارضات الناقصة، وفيها يتلاقى ابن الأبّار مع الرصافي في وصف النهر ولكن لم يذكر أي نهر الذي وصفه ابن الأبّار، أهو نهر إشبيلية الأعظم الذي وصفه الرصافي أم هو نهر آخر؟ وهذه المقطوعة لابن الأبّارليست وحدها التي عارض بها وصف النهر للرصافي ولكننا اصطفيناها على سبيل المثال.

وتعد مقطوعة ابن الأبار أطول بقليل من مقطوعة الرصافي وإن كانت الثنتان قصيرتين، وهذه سمة من سمات الوصف في عصر الموحدين أن مالت الأشعار إلى القصر والتقطيع

وقد تناص ابن الأبّار في معاني وصف النهر مع ابن خفاجة، فماؤه فضي صاف ولكن صفاءه كالفضة المذابة، بخلاف ما صور الرصافي وكأنه سال من درة صافية، كما أن الظلال الوارفة الناعمة تميل عليه فكأنها تبديه في سواد مع زرقة، زرقة الماء وسواد الظلال، واجتماع اللونين تناص فيه ابن الأبّار مع الصورة نفسها عند ابن خفاجة حين صور أن الأشجار تلقي بظلالها وقت الهجير فترى النهر الأزرق يظهر وكأنه في غلالة من لون أسمر فيصوره في ذلك مرة وكأن ماءه المتلألئ أصابه الصدأ بلونه الأسود أو كأنه لابس الدروع وما لها من لون فضي وقد استظل بفعلها الذي يعكس سواداً على صفاء الدروع. وهذه صورة استكملها الرصافي لتعليل اجتماع اللونين الأسود والأزرق في النهر.

وقد ارتسم ابن الأبّار الرسم نفسه حين أتبع صورته الأولى بصورة أخرى تفصح عن هذه الظاهرة وتعلل لها، فجعل هذا اللون للنهر كأنه الفجر الذي أطل بضيائه المائل إلى الزرقة على الليل الأسود.

وهكذا نرى أن إعجاب ابن الأبّار بالمعنى لم يسقه إلى النسخ إنما أبدع وابتكر من خياله وتصاويره، ما لم يقل شأناً عن صور صاحبه.

المراسلات والمجاويات

تكون المجاويات رسائل يتراسل بها الشعراء لا تقتضي الحضور في المكان نفسه وإنما قد تكون بين شاعرين في بلد واحد أو في بلدين متباعدين.

ومن الأول ما وقع بين أبي جعفر بن سعيد وبين حفصة الركونية من مراسلات ومجاوبات شعرية عرض كل منهما فيها رأيه وشكواه أو لومه ووعد باللقاء.

كتب أبو جعفر إلى حفصة بعدما مطلته قدر شهرين[1]:

يا مَن أجانبُ ذكرَ اسـ ... ـمه وحسبي عَلامَة

ما إن أرى الوعدَ يُقضى ... والعمرُ أخشى انصرامَهْ

اليومَ أرجوكَ لا أن ... تكونَ لي في القيامَهْ

لو قد بَصُرتَ بحالي ... والليلُ أرخى ظلامَهْ

أنوحُ وجداً وشوقاً ... إذ تستريح الحمَامَهْ

صبٌّ أطالَ هواه ... على الحبيبِ غَرامَهْ

---

(1) النفح: ٤/ ١٧٣

لَمَنْ يَتِيهُ علَيْهِ
ولا يَرُدُّ سَلامَهْ

إن لَمْ تُنيلي أريحي
فاليأسُ يثني زمامَهْ

فأجابته حفصة:

يا مُدّعي في هَوَى الحسـ
ـنِ والغرامِ الإمامَهْ

أتى قريضُكَ، لكنْ
لم أرضَ منه نظامَهْ

أمدّعي الحبَّ يَثني
يأسُ الحبيبِ زمامَهْ ؟

ضللتَ كلَّ ضلالٍ
ولَمْ تُفِدْكَ الزعامَهْ

ما زلتَ لصحبُ مذ كنـ
ـتَ في السّباق السلامَهْ

حتى عثرتَ وأخجلـ
ـتَ بافتضاحِ السآمَهْ

بالله في كلّ وقتٍ
يُبْدى السحابُ انسجامَهْ

والزهرِ في كلّ حينٍ
يشقُّ عنهُ كمامَهْ

كذلك ما كان بين ولآدة وابن زيدون فقد كانت تكتب إليه وتواعده ويجيبها، وقد كانت هذه الرسائل الشعرية مليئة بأحداث جرت بينهما من رضاً وسخط ووصل وهجر، كما حوت بعض التلميحات النقدية البلاغية.

ومنها ما أورده المقري[1]:

ترقَّبْ إذا جَنَّ الظلامُ زيارتي
فإني رأيتُ الليلَ أكتمَ للسرِّ

وبي منك ما لو كان بالشمس لم تلحْ
وبالبدرِ لم يطلعْ وبالنجم لم يَسْرِ

ووفت بما وعدت، ولما أرادت الانصراف ودعته بهذه الأبيات[2]:

وَدِّعَ الصبرَ محبٌّ وَدَّعكْ
ذائعٌ من سره ما استودعكْ

يقرعُ السنَّ على أن لم يكن
زاد في تلك الخُطى إذ شيَّعكْ

يا أخا البدرِ سناءً وسناً
حفظ الله زماناً أطلعكْ

إن يَطُلْ بعدكَ ليلي فلكم
بتُّ أشكو قِصرَ الليل معكْ

وكتبت إليه[3]:

---

(1) النفح: ٤/ ٢٠٦.

(2) النفح: ٤/ ٢٠٦.

(3) نفسه. نفسه.

ألا هـل لـنا مـن بعـد هـذا التفرقِ
سـبيلٌ فيشكو كـلٌ صـبٌ بما لقي

وقـد كـنتُ أوقاتَ التزاورِ في الشتا
أبـيتُ علـى جمرٍ مـن الشوق محرقِ

فكـيف وقـد أمسيتُ في حال قطعةٍ
لقـد عَجّـلَ المقـدُورُ مـا كنتُ أتّقي

تمـرُّ الليالـي لا أرى الـبينَ ينقـضي
ولا الـصبرَ من رِقّ التشوق معتقـي

سقى الله أرضاً قد غدت لك منزلاً
بكل سَكُوبٍ هاطلِ الوبل مُغْـدِقِ

فأجابها بقوله[1]:

لحـى الله يـوماً لـستُ فـيهِ بملتقٍ
محـيّاكِ مـن أجـلِ الـنوى والتفرقِ

وكـيف يطـيبُ العيشُ دون مسرةٍ
وأيُّ سـرورٍ للكئـيبِ المـؤرقِ

وكتب في أثناء الكلام بعد الشعر: وكنتِ ربما حثثتني على أن أنبهكِ على ما أجد فيه عليك نقداً، وإنّي انتقدت عليك قولك[2]:

سقى الله أرضاً قد غدت لك منزلاً

فإن ذا الرُمة قد انتقد عليه قوله مع تقديم الدعاء بالسلامة.

---

[1] النفح: ٤/ ٢٠٧.
[2] نفسه: نفسه.

ألا يا اسلمي يا دارَمَيَّ على البلى

ولا زال منهــلاً بجرعائك القطرُ

إذ هو أشبه بالدعاء على المحبوب من الدعاء له، وأما المستحسن فقول الآخر

فسقى ديـارَك غيـرَ مفسـدها

صَـوبُ الـربيع وديمةٌ تهمـي

إن المراسلات بين المحبين من مظاهر الحضارة فهذه المراسلات لم يكن لها ظهور في الشعر الجاهلي ويفسر ذلك د. شكري فيصل «فأما في الحياة الجاهلية، في أوساطها التي كانت تعنى بالشعر أو تقوله، فلم تكن الكتابة هذا الشيء الرائج المنتشر، ولم تكن كتابة الرسائل إلى الأحبة بالشيء الذي يمكن أن يجد له مكانًا واضحاً في تلك الحياة»[1]

وقد كانت هذه المراسلات بين المحبين ذات أهمية بالغة ومكانة عالية، حيث إن هذه المراسلات لها دلالات على مستوى العلاقة بين المحبين، كما أنها تحقق لهما ما لا يتحقق وقد ذكرها ابن حزم في طوق الحمامة «حتى إن لوصول الكتاب إلى المحبوب، وعلم المحب أنه قد وقع بيده ورآه للذة يجدها المحب عجيبة تقوم مقام الرؤية، وإن لرد الجواب والنظر إليه سروراً يعدل اللقاء، ولهذا ما ترى العاشق يضع الكتاب على عينيه وقلبه ويعانقه، ولعهدي ببعض أهل المحبة، ممن كان يدري ما يقول ويحسن الوصف ويعبّر عما في ضميره بلسانه عبارة جيدة ويجيد النظر ويدقق في الحقائق، لا يدع المراسلة وهو ممكن الوصل قريب الدار آتيّ المزار»[2]

---

(1) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٥٩م: ٤٨٠.

(2) ابن حزم: طوق الحمامة، ت محمد عبد اللطيف، عبد المنعم خفاجي، إبراهيم هلال، المكتبة الحسينية، ط١، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م: ٣٦، ٣٧.

قد تكون المخاطبات والمجاوبات ارتجالاً يحضرها الشاعران كالذي دار بين محمد ابن محمد بن حزب الله، حينما نزل على أبي الحجاج المُنتشافري في رندة الأنيقة فأزال المنتشافري ما بابن حزب الله من غم وهم فخاطبه مرتجلاً[1]:

لا تجزعي نفسي لفَقْد معاشـري
وذهـاب مالـي في سـبيل القـادر

ورُنـدة هـا أنـتِ خيـر بـلاده
وبهـا أبـو حجـاج المنتـشافري

سيُريك حُسن فرايد من نظمه
لتُـزيل كـل كآبـة في الخاطـر

فأجابه المنتشافري[2]:

سُراى يا قلبي المشوق وناظـري
بمزار ذي الشرف السَّني الطاهر

روضُ المعـارف زهـرها الزاهـي
ومـن أوصافه أضـيَت ثناء الشاكر

ولـوادِ آش فخـار لم يـزل
مـن كابن حـزبِ الله نـورَ الناظر

وافـى يُشرِّف رُنـدة بقدومـه
فغـدت بـه أفقًـا لـبدر زاهـر

مـن روضـة الأدبـاء أبـدى زهـرة
قـد أينعت عـن فكـر حَبْـر ماهر

---

(1) الإحاطة: ٢/ ٣٦٩.

(2) نفسه: نفسه.

جمــع المآثــر بالســناة وبالســنا

أعظِــم بــه مــن صــانعٍ لمآثــر

مــا زلــت أسمــع مــن ثــناه مآثــراً

كانــت لــسامعها معــاً والذّاكــر

حتــى رأى بــصري حقائــق وصفه

فتــنعّمَــت كالأقمــار نواظــري

لازال محــبُــــوّاً بكــل مســرّةٌ

تُجري لــه بــالحــظّ حكم مُقادر

وتظهـر المجاوبـة في الإطار الشكلي نفسه للمخاطبة وزناً وقافية لكنها لا تعـارض معنـى ولا تثبت تفـوقاً وإنمـا قـد تكون ردّاً على معنى ومواساة لحال ومشاركة لمشاعر.

والمجاوبـة تتـسم بالميل إلى التقصير فهي معنية بالرد على أمر ما كما أنها واحدة الموضوع فلا تتعدد أغراضها.

وقـد تأتـي المراسلات تحمل عتاباً لصديق يهدف إلى استبقاء الود فيأتي الجـواب معرضاً لما وقع في النفوس من غضاضات مصحوبة بنصح مخلص فيتم التصافي وتعـود الصلات، ومن ذلك ما أرسل به ابن راجح إلى لسان الدين بن الخطيب يفصح فيه عن إحساسه نحو صديقه ويطلب الصفح إن بدت منه زلة.

أما والذي لي في حُلاكَ من الحمــدِ

ومالــك ملأكــي لــدىً مــن الــرفـدِ

لقـد أشـعرتني الـنفسُ أنك مُعرضٌ

عن المسرفِ الآتي لفضلك يستجدي

فإن زلةٌ مني بدت لكَ جهرةً

لصفحًا فما والله أذنبتُ عن قصدِ

فيجيبه لسان الدين مقدّراً ومُخجِلاً وناصحاً:

أجِلُّكَ عن عتبٍ يغضُّ من الودِّ

وأكرمُ وجهَ العذرِ منكَ عن الردِّ

ولكنني أهدي إليكَ نصيحتي

وإن كنتُ قد أهديتُها ثم لم تُجْدِ

إذا يقوّلُ الإنسانِ جاوزَ حَدَّهُ

تحوّلتِ الأغراضُ منه إلى الضدِّ

فأصبح منهُ الجدُّ هزلاً مذمَّمًا

وأصبح منه الهزلُ في معرضِ الجِدِ

فما اسطعتَ قبضاً للعنان فإنه

أحقُّ السجايا بالعَلاء وبالمجدِ

وقد غدت المجاوبات والمراسلات لأغراض عدة منها عرض مظلمة والرد عليها حتى أصبح الناس في الأندلس يتحدثون شعراً، فلم تقتصر على مفهوم المعارضة الشعرية من تأثر وإعجاب وإثبات المهارة الفنية، ومن ذلك ما أرسل به مروان بن الصقيل إلى الفقيه عبد الله بن القلاّس يدافع عن حقه فيما نسب إلى غيره وهوله، ويحاول أن يثبت حقه بالحجة والدليل فيرد عليه الفقيه بأن هناك شاهدي عدل ويبدو الأمر وكأنها محاكمة فيها القاضي والمتهم والشاهد، فيها سوق الأدلة لإثبات الحق، وفيها الحكم الجائر وقد يكون المتهم مجنياً عليه وهكذا تدور القضية من خلال هذه المراسلات والمجاوبات والتي يعرض فيها أبو مروان قضيته قائلاً:

يا رُبَّ مفعولين قالوا اعطنا

خطّاً يسدِ في أننا فاعلمونْ

قلتُ لهم خطّى مباحٌ لكم

اكتبْ فيه كلَّ ما ترغبون

فَمَنْ رأى الخطَّ الذي هُمْ به

قبلَ اشتهارِ الأمرِ مستظهرون

يشهدْ بأن الخطَّ واللفظَ لي

وأنهم في قولهم يكذبون

فيجيبه الفقيه أبي عبد الله بن القلاّس.

قل لأبي مروانَ شيخِ المجونْ

شاعر ذا العصرِ العزيزِ القرينْ

قال ابن فتح إنه كان نيه

ولم يقل أكثرَ للمخبرين

وقد حكى أنّ له شاهدَيْ

عدلٍ على ذاك من الصالحين

فإن يكن حقاً فلا تكتئبْ

إبليس جان مثلَ ذا كلَّ حين

فالعزم أن تقصده ضارعاً

إليه سِراً فعساه يلين

واسأله أن يسترَ ما جاءه

فإن أبي فاجحد وَزِدْه يمين

يجيبه ابن الصقيل قائلاً:

أهكــذا يفعلُــه الــصالحون

تقبل أيمانـاً مـن الفاسـقين؟!

لا تعــتقدْ مــن شــاعرٍ لفظَــةً

ولـو غـدا مـن أزهـدِ الزاهدين

يـريد أن يُخفِـي صبحاً وهـل

يخفى سنا الصبحِ على الناظرين

إن كــان غــرَّكَ يمــينٌ لــه

واحـدةٌ خُذْنـي بألفـي يمـين

وقد تخرج المجاوبات إلى غرض الهجاء، وذلك مثل تلك المقطوعة التي نظمها أبو الحجاج ابن غري يمدح فيها نظم ابن الياسمين ويهجو خلقته[1]:

أيها اللابس من الليل ثوباً حين أظلمْ

والـــذي يـــضمر داءً [illegible] يوماً مـا تـألم

أنت من أقبح خلق الله ما لم تتكلَّم

بـــشذور باهـــراتٍ   ساحراتٍ لو تُجَسَّم

أصبحتْ في كُلِ جِيدٍ   حَسَنٍ عِقداً مُنظَّـم

فلما بلغ ابن الياسمين ذلك رد بهجاء قبيح:

أيهـا القاسِـي أتـى ريـ   ـحُـك قبـل النُّحو يَفْحم

في تـريضٍ حَـسن الـصُّو   رة بـالمجـــو مُجــذَّم

نُقبِلُــنـــاهُ وقـــد جـــا   د لـنا بالمدح مُعْلَـــم

والمقطوعتان من مجزوء الخفيف.

---

[1] الغصون اليانعة: ٤٩.

ومن ذلك أيضاً ما ساقه د. إحسان عباس من حكاية القلفاط وأبي محمد بن إسماعيل الملقب بالحكيم. «بات عنده القلفاط حتى تبلج الصبح وكادت الشمس تطلع عليهما فانتبه القلفاط فقال للحكيم»[1].

يا ديكُ مالكَ لم تصرخْ لتُنبهَنا
لقد أسأتَ بناديكَ الدجاجاتِ

يا آكلاً للقذى يا سالحاً جثاً
على الحصير بهيمَيْ البهيمات

فأجابه الحكيم:

لقد صرختُ مراراً حجةً عدداً
قبل الصباح وبعد الصبح تارات

لكن علمتك نوّاماً وذا كسلٍ
تلبسلٍ ذكرٍ لجبّار السماوات

ومن المكاتبات والمجاوبات أيضاً ما أرسل به أبو الربيع سليمان بن عبد المؤمن إلى ابن عمه أبي حفص عمر بن عبد المؤمن يدعوه إلى التلاقي يوم الجمعة:

اليوم يومُ الجُمعة ... يومُ سُرور ودَعَه[2]
وشملنا مُفترق ... فهل ترَى أنْ نجمعه

فجاوبه أبو حفص:

اليوم يوم الجُمعة ... وربُّنا قد رَفَعه
والشُرْب فيه بدعةٌ ... فهل ترى أن ندَعَه

---

[1] تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٦٢، نقلاً عن طبقات الزبيدي: ٣٠٠.

[2] الغصون اليانعة: ١٥٤

والأبيات على مجزوء الرجز وتصور مدى البساطة والظرف التي استعملت فيها تلك المراسلات.

ومن تلك المراسلات والمجاوبات الإخوانية ما كان بين ابن شهيد وابن حزم. «لما مرض ابن شهيد كتب إلى ابن حزم بأبيات يذكر فيها أخوته وصداقته، ويطلب إليه أن يؤبنه ويشيع ذكره ويدعو له الله أن يغفر ذنبه»[1]:

فمن مبلغٌ عني ابن حزمٍ وكان لي
يداً في مُلمّاتي وعند مضايقي

عليك سلام الله إني مفارقٌ
«وحسبك زاداً من حبيب مفارق»

فلا تنس تأبيني إذا ما فقدتني
وتذكار أيامي وفضل خلائقي

فلي في ادكاري بعد [illegible]
فلا تمنعونيها علالة زاهق

فأجابه ابن حزم بقوله:

أبا عامر ناديت خلاً مصافياً
يفديك من دُهم الخطوب الطوارق

وأمت قلبًا مخلصاً لك ممحضاً
بودِّك موصول العُرى والعلائق

وقد يشترك أكثر من شاعر في إتمام معنى يبدؤه الأول وذلك مثلما كان بين أبي حفص والكورائي وابن ميمون.

---

(1) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٢٥٦.

قال الكوراني[1]:

مـا زلـت أضـرب بالقـنا المـنآد ... خلَـق الـدُّروعَ وأنفُـس الحُسَّاد

ثم قال ابن ميمون:

وحـسـبتُ أنـي لا أراع لحـادثٍ ... حتـى بُلـيتُ بـسطْوَةِ الأحقـادِ

فقال ابو حفص:

مـن لم يَـبِتْ والبَيْنُ يَصدَعُ قَلْبَه ... لم يَـدْرِ كـيف تفَـتُّت الأكْـبَادِ

والأبيات على بحر الكامل وتصور مدى الانسجام التام بين الشخصيات حتى استطاع كل منهم أن يتم معنى سابقه ويتواصل معه.



---

(1) الغصون اليانعة: ٩٤.

البديهة والارتجال

وهـو لـون مـن الألـوان الـشعرية التي تتداخل مع المعارضات في بعض عناصرها.

ويعـرف ابـن ظافـر الـبديهة والارتجـال بقـوله «الارتجـال مأخـوذ من الانـصباب والـسهولة، ومـنه قـيل. شَـعْر رجْـل؛ إذا كـان سـبْطاً غـير جعْـدٍ، ومـسترسلاً غير منقبض.

وقـيل: مـن ارتجـال البئـر؛ وهي أن ينزلها الرجل برجليه من غير حبل؛ فكـأنهم شـبَّهوا اقـتدار الشاعر على القول من غير فِكْرةٍ ولا أهبة، باقتدارِ نازلِ البئر على النُّزول من غير حبْلٍ ولا آلةٍ.

والـبديهة مـشتقة مـن بَدَهَ يبدَهُ؛ بمعنى بدأ يبدأ؛ أبدلوا الهمزة هاء لقربها منها»[1]

هـذا عـن المعنى الاشتقاقي لهما وثمة فارق في استخدامِ كل منهما، وكمـا يـرى ابـن ظافـر أن «الارتجال» هو أن ينظم الشاعر ما ينظم في أوحَى من خطـف الـبارق، واخـتطاف السارق، وأسرع من التماح العاشق، ونفوذ السهم المارق؛ حتى يُخال ما يعمل محفوظاً، أو مرئياً ملحوظاً، من غير حاجة إلى كتابة، ولا تعلـل بتقفية. وتنفـرد عـند ذلك قضية الحال باختراع الوزن والقافية، وهم الـشهود العـدول الـذين يجـب الـرجوع إليهم، ولا يجوز العدول بالشهادة على استطاعته؛ وأن ذلك المنظوم ابن ساعته.

---

(1) بدائع البدائه: ٧.

والبديهة أن ينزل عن هذه الطبقة قليلاً، ويفكر مقصراً لا مطيلاً؛ فإن أطال ذو البديهة الفكرة انعكست القضية، وخرجت من حد البديهة إلى حد الروية، وعند ذلك تقصر نهضة الاعتذار، عن بلوغ ذلك المقدار؛ إذ المرتجل والباده يقنع منهما بالرديء اليسير، ولا يقنع عن المروي إلا بالجيد الكثير»[1]

وقد أبانت د. حميدة البلداوي -في بحث قدمته بهذا الصدد- الفارق في تعريف كل من الجاحظ وابن رشيق للبديهة والارتجال، حيث تقول: «وقد سوّى الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) بين المصطلحين في معرض دفاعه عن العرب، ونسبه البديهة والارتجال إليهم دون سائر الأمم؛ حيث يقول: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام» أما (ابن رشيق ت ٤٥٦هـ) فقد نبه إلى الحد الدقيق الفاصل بين المصطلحين، مشيراً أيضاً إلى غفلة بعض الأدباء عن هذا الأمر، ومبيناً أن في البديهة تفكراً وتأنياً دون إطالة. في حين يتصف الارتجال بالتدفق والانهمار دون توقف»[2]

وتاريخ الارتجال والقول على البديهة قديم في الأدب العربي، وهو يرجع إلى العصر الجاهلي «فمن ذلك ما أخبرني به الشيخ الفقيه الأجل أبو محمد عبد الخالق ابن زيدان المسكي -وكتب لي بخطّه- قال: أملي عليّ الشيخ العلامة أبو محمد بن بري -رحمه الله- قال: لقي عبيد بن الأبرص امرأ القيس؛ فقال له عبيد: كيف معرفتك بالأوابد؟ فقال: ألق ما أحببت؛ فقال عبيد[3]:

ما حبّةٌ ميْتةٌ أحيت بميْتتها

دَرْداءَ ما أنبتت سِنّاً وأضراسا

---

(١) نفسه: ٨.

(٢) د. حميدة البلداوي: مؤتمر الحضارة الأندلسية الرابع، جامعة القاهرة، تكريماً للمستشرق الإسباني إميليو جارثيا غومث: ٣٥٩.

(٣) بدائع البداهة: ١١٣، ١١٤، ١١٥.

فقال امرؤ القيس:

تلك الشعيرةُ تسقى في سنابلها
فأخرجتْ بعد طُول المكثِ أكداساً

فقال عبيد:

ما السُّودُ والبيضُ والأسماءُ واحدةٌ
لا يستطيعُ لهنّ النّاس تمْسَاسَا

فقال امرؤ القيس.

تلك السَّحَابُ إذا الرّحمن أرسلها
روَّى بها من مُحُولِ الأرض أيْبَاسَا

فقال عبيد.

ما مُرتجاةٌ على هولٍ مراكبُها
يقطعْنَ طولَ المدى سيراً وإمْراسَا

فقال امرؤ القيس:

تلك النجوم إذا حانت مطالِعُها
شَبَّهتَها في سوادِ الليل أقْبَاسَا

فقال عبيد:

ما القاطعاتُ لأرضٍ لا أنيسَ بها
تأتي سراعاً وما ترجعنَ أنكاساً

فقال امرؤ القيس:

تلك الرياح إذا هبَّتْ عواصفها
كفى بأذيالها للتُّربِ كَنَّاسَا

فقال عبيد:

ما الفاجعاتُ جهاراً في علانيةٍ
أشد من فيلقٍ مملوءة بَأسَا

فقال امرؤ القيس:

تلك المنايا فما يُبقين من أحدٍ
يَكْفِتن حَمْقَى وما يبقين أكيَاسَا

فقال عبيد:

ما السابقاتُ سراعَ الطيرِ في مَهَلٍ
لا تستكين ولو ألجمتها فَاسَا

فقال امرؤ القيس:

تلك الجيادُ عليها القومُ قد سَبَحوا
كانوا لهنَّ غَداة الرَّوع أحلاسَا

فقال عبيد:

ما القاطعاتُ لأرضِ الجوّ في طَلَقٍ
قبل الصباح وما يسرين قِرطاسَا

فقال امرؤ القيس:

تلك الأمانيُّ تتركْنَ الفتى مَلِكاً
دون السَّماءِ ولم ترفعْ به رَاسَا

فقال عبيد:

ما الحاكمون بلا سمعٍ ولا بَصَرٍ
ولا لسانٍ فصيحٍ يُعجب النَّاسَا

فقال امرؤ القيس:

تلك الموازينُ والرَّحمنُ أنزلها
ربُّ البريّة بين الناس مِقياسَا

بدائه الأجوبة

ومن بدائه الأجوبة ما دار بين بن عبد ربه وبين القلفاط «وكان أبو عمر أحمد بن عبد ربه صديقاً لمحمد بن يحيى بن القلفاط الشاعر، ثم فسد ما بينهما وتهاجيا؛ وكان سبب الفساد بينهما أن ابن عبد ربه مر يوماً، وكان في مشيته اضطراب؛ فقال: يا أبا عمر؛ ما علمت أنك آدر إلا اليوم لما رأيتُ مشيتك، فقال له ابن عبد ربه: كذبتك عِرسُك أبا محمد! فعز على القلفاط كلامه، وقال له: أتتعرض للحُرَم! والله لأرينك كيف الهجاء! ثم صنع قصيدة أولها[1]:

يا عِرْسَ أحمد إني مُزْمِعٌ سَفَرا

فودعيني سراً من أبي عمرا

ثم تهاجيا بعد ذلك وكان القلفاط يلقّبه بطلاّس، لأنه كان أطلس لا لحية له؛ ويسمّى كتابه العقد حَبْل القوم؛ فاتفق اجتماعهما مرة عند بعض الوزراء، فقال الوزير للقلفاط: كيف حالك اليوم مع أبي عمر؟ فقال مرتجلاً:

حال لي طلاّسُ عن رائه

وكنت في قُعْدُدِ أبنائه

فبادره ابن عبد ربه، فقال:

إن كنت في قُعْدُدِ أبنائه

فقد سَقَى أمَّك مِنْ مائِه

فانقطع القَلْفاط خجلاً.

ويظهر من خلال الرواية السابقة سرعة البديهة والحضور الذهني وإن كان الغرض هجاءً مفحشاً مقذعاً؛ لنرى إلى أي حد وصل استخدام الأشعار حتى في الردود السريعة التي تفحم الخصم وتقطع لسانه عن القول مخافة أن يُستزاد عليه.

---

[1] البدائع: ٥١، ٥٢.

ضروب البداهة والارتجال

الإجـازة

الإجـازة إرهاص من إرهاصات فن المعارضات وفيها إجازة بيت ببيت. يقـول شاعر بيتاً ويطلب من آخر أن يجيزه ببيت آخر ويتبادلان ذلك حتى ينتهي القول ثم تكون للثاني جائزة عليه.

ومن أمثلة ذلك ما دار بين ابن سيد وأبي جعفر

اخلَعْ على النهرِ ثوبَ الـ ـشكرى فـذلك واجـبْ

فقال أبو جعفر:

وانظـرْ إلى السُرْجِ فيـه كالزُهـرِ ذاتِ الـذوائـبْ

وحسيـنَ صـفّـقَ للأفـ ـقِ نَقّطَتْـه الكـواكـبْ

فقبَّل ابـن سيد رأسه، وقال: ما تركت بعد هذا مقالاً لقائل، ثمَّ جعلوا يشربون:

فقال أبو جعفر.

سَـقّنِي والأفـقُ بُـردةٌ بـنجوم الليلِ مُعْلَـمْ

فقال ابن سيد:

وبـسـاطُ النَّهـرِ مـنهـا وهـو فـضّـيٌّ مُـدَرْهَمْ

فقال أبو جعفر:

ورواقُ الليـلِ مُـرْخَـى والشـذا بالـروضِ قـد نمّ

فقال ابن سيد:

والنَّدى في الزهـرِ منثو رٌ عـلى عقـدٍ مُـنَظَّـمْ

فقال أبو جعفر:

والصبا جَرَتْ على مَيْـ ـتِ الطِّلى كنفخةِ ابن مريمْ

فقال ابن سيد:

كان مبهوتاً فلمّا نفختْ فيه تكلّمْ

فقال أبو جعفر

وكأنَّ الكأسَ والقهـ ـوةَ دينارٌ ودرهمْ

فقال ابن سيد:

وبدا الدفُّ يناغي الـ ـعُودَ والمزمارُ همهمْ

فقال أبو جعفر:

فأذاعَ الأنسُ منّا كلَّ ما قد كان مُكتَّمْ

فقال ابن سيد:

أيُّ عيشٍ بهتكِ المسـ ـتورَ لو كان ابن أدهمْ

فقال أبو جعفر:

هكذا العيشُ ودَعْني من زمانٍ قد تقدّمْ

فقال ابن سيد:

حينَ لا خمرٌ سوى ما بكؤوسِ البيضِ من دم

فقال أبو جعفر: والله ما تعديت ما جال الساعة في خاطري، فإني ذكرت أيام الفتنة وما كابدنا فيها من المحن، وأنا لم نزل في مصادمة ومقارعة، ثم رأيت ما نحن الآن فيه بهذه الدولة السعيدة التي أمنت وسكنت، فشكرتُ الله تعالى، ودعوت بدوامها»[1]

ومن ذلك الصنف أيضاً ما قاله ابن قوشترة والشاطبي.

---

(1) النفح: ٤/ ١٩٨، ١٩٩

ودخل أبو القاسم ابن عبد المنعم، وكان أزرق وسيماً، ومعه أبو عبد الله الشاطبي وأبو عثمان سعيد بن قوشترة، على صاحب كتاب "مشاحذ الأفكار في مآخذ النُّظَّار" فقال ابن قوشترة:

عابوهُ بالزُّرَقِ الذي يجفونه والماءُ أزرقُ والسِّنانُ كذلكا

فقال الشاطبي:

والماء يُهدي للنفوسِ حياتَها والرمحُ يشرعُ للمنون مسالكا

فقال أبو بكر ابن طاهر صاحب كتاب "المشاحذ":

وكذاك في أجفانه سببُ الرَّدى

لكنْ أرى طيبَ الحياة هنالكا

وهذا من بارع الإجازة، وكَمْ لأهل الأندلس من مثل هذا الديباج الخُسْرُواني، رحمهم الله تعالى وسامحهم"[1]

ومن ذلك بيت الأمير عبد الرحمن بن الحكم بن هشام صاحب الأندلس[2]:

شاقكَ من قرطبة السَّارى في الليل لم يَدْرِ به الدارى

فاستجازه نديم عبد الله بن الشَّمر.

زاد فحيَّا في ظلام الدُّجَى أحبِبْ بهِ مِنْ زائرٍ سارِ

---

(1) النفح: ٤/ ٢٢.

(2) البدائع: ٩٥.

بدائه الإجازة

والإجازة أن ينظم الشاعر على شعر غيره في معناه ما يكون به تمامه وكماله. وقد يكون بين متعاصرين وغير متعاصرين؛ وهي مشتقة من الإجازة في السقي، يقال: أجاز فلان فلاناً إذا سقاه أو سقى له، فكأنهم شبهوا عمل الشاعر المجيز لعمل الشاعر المجاز شعره، بسقي الشخص للشخص[1]

وتاريخ الإجازة قديم روى إسحاق الحصّاص، قال: صنع زهير بن أبي سلمى بيتاً وقسيماً، وهما[2]:

تــراك الأرضُ إمّـا مـتُّ خِفّـا

وتحـيا إن حيـيتُ بهـا ثقـيلا

نـزلتَ بمـستقَرِّ العـزِّ منها

ثـم أكـدى، فمرَّ بـه النابغةُ الذبياني فقال له: أجزْ يا أبا أمامة، وأنشده، فأكدى النابغة، وأقبل كعب بن زهير، وإنه لغلام، فقال له أبوه:

أجزْ يا بنيّ، فقال: وما أجيز؟ فأنشده فقال:

وتمنع جانبيها أن يزولا

فضم زهير إليه وقال له: أنت ابني حقاً.

ومنه أيضاً ما روى أن عبد الرحمن بن الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل بن معاوية بن هشام ابن عبد الملك بن مروان -وهو المنعوت بين ملوك الأندلس بالأمير- صنع في بعض غزواته قسيماً، وهو:

نرى الشيء مما يُتّقى فنهابُه

---

(1) بدائع البدائه: ٦٢.

(2) الأغاني: ١٦/ ١٤١.

ثـم أرتـج عليه -وكان عبد الله بن الشّمر نديمه وشاعره غائباً- فأحضر بعض قوّاده محمد بن سعيد الرّجالي وكان يكتب له، فأنشده القسيم، فقال:

وما لا نرى مما يقي الله أكثرُ

فاستحسنه وأجازه وحمله استحسانه على أن استوزره»[1]

وهو مـن قبـيل إجـازة المتعاصـرين. ومـنه أيضاً ما دار بين ابن وهبون وجماعة معه في نزهة بوادي إشبيلية.

قال ابن وهبون: أجيزوا.

"حاكت الريحُ من الماء زَرَدْ

فأجـازه كل ما تيسر له، فقال لي أبو تمام غالب بن رباح الحجّام : كيف قلت يا أبا محمد ؟ فأعدت القسيم له، فقال:

أيُّ درعٍ لقتـــالٍ لو جمـــد

فحفظ القسيمان، ونسي ما عداهما»[2]

ويروي صاحب النفح شبيه الأبيات رواية أخرى.

«ومـن المشهورات بالأندلس "اعتماد جارية المعتمد بن عبّاد، وأم أولاده، وتـشتهر بالـرُّمَيْكية، وفي المـسهب والمغرب أنه ركب المعتمد في النهر ومعه ابن عمّار وزيره، وقد زردت الريح النهر، فقال ابن عبّاد لابنَ عمّار أجز

صنـع الريــحُ من الماء زَرَدْ

فأطال ابن عمّار الفكرة، فقالت امرأة من الغسالات.

أيّ درعٍ لقـــــتـــالٍ لو جَمَــــدْ

---

(1) البدائع: ٦٧

(2) نفسه: ٧٠، ٧١.

فتعجب ابن عباد من حسن ما أتت به، مع عجز ابن عمّار، ونظر إليها فإذا هي صورة حسنة، فأعجبته فسألها: أذات زوج هي؟ فقالت: لا، فتزوجها، وولدت له أولاده الملوك النجباء، رحمهم الله تعالى.

وحكى البعض منهم صاحب "البدائع" بسنده إلى بعض أدباء الأندلس، وسماه ولم يحضرني الآن، أنه هو الذي قال للمعتمد:

أي درعٍ لقتـــالٍ لو جمـــد

قال: فاستحسنه المعتمد، وكنتُ رابعاً في الإنشاد فجعلني ثانياً، وأجازني بجائزة سنية»[1]

ومنه ما كان من قسيم أبو محمد بن عبد المؤمن بن علي صاحب قرطبة والمغرب يوماً في مجلسه، وقد عوفي من مرضه:

الحمد لله رب العالميـــــن على[2]

ثم طلب إجازته من أهل المجلس، فلم يجبه أحد، فقال أبو العباس بن حيُّوس:

بُرءِ الإمام الذي في الآمنين عـلى

وصنع له أبو العباس بن مضاء إجازة له:

بُرءِ الإمام الذي في الناس قد عدلا

ثم عمل فيها أبياتاً.

ومن أمثلته أيضاً ما دار بين ابن عبّاد وبين ابن حمديس.

---

[1] النفح: ٤/ ٢١١

[2] البدائع: ٧٥.

«قال ابن حمديس: لما قدمت وافداً على المعتمد بن عباد استدعاني وقال: افتح الطاق، فإذا بكير زجاج والنار تلوح من بابيه، وواقده يفتحهما تارة ويسدهما أخرى، ثم أدام سد أحدهما، وفتح آخر، فحين تأملتهما قال لي. أجز:

انظُرهمـا في الظَّلام قـد نجما

فقلت:

كما رَنـا فـي الدُّجُنَةِ الأسـدُ

فقال:

يفتـحُ عَيْنَيـه ثـمَّ يُطْبِقهـا

فقلت:

فِعْلَ امـرىءٍ في جُفونـه رَمَدُ

فقال:

فابتزَّهُ الدهـرُ نـورَ واحـدةٍ

فقلت:

هـل نجا مـن صُـروفه أحـدُ

فاستحسن ذلك وأطربه، وأمر لي بجائزة، وألزمني الخدمة»[1]

وكما رأينا فإن هذا اللون من المعارضات يعتمد على البداهة والفكرة الحاضرة والتصوير الطريف ففيه من الظرف ما يكفل له الانتشار، كما أنه كان من أسباب نيل الجوائز واعتلاء المناصب.

ويتأكد لنا من هذا أن المعارضات الشعرية بأشكالها المتكاملة العناصر أو الجزلية اتسعت رقعتها وانتشرت انتشارًا واسعًا وأصبحت فنًا أصيلاً في البيئة الأدبية الأندلسية.

---

(1) النفح: ٤/ ٢٧٠، ٢٧١.

ومنه إجازة قسيم بقسيم وبيت: ذكر أبو علي الحسين بن الغليظ المالقي، قال: قلت يوماً للأديب أبي عبد الله بن السراج المالقي، ونحن على جرية ماء، أجز[1]:

شَرِبْنا على ماءٍ كأن خريرَهُ

فقال مبادراً:

بكاءُ محبٍّ بان عنه حبيبُه

فمن كان مشغوفاً كئيباً بإلْفِهِ فإني مشغوفٌ به وكئيبُهُ

ومن نفس المنوال بإجازة ابن عبادة[2]:

انظر إلى البدر الذي لاح لَكْ

فقال ابن القابلة:

في وسطِ اللجة تحت الحَلَكْ

قد جعل الماء سماءً له وصيّر الفُلْكَ مكانَ الفَلَكْ

وهناك إجازة قسيم بقسيم وأكثر من بيت ومنه ما بين أحمد بن أبي طاهر وجارية حسنة الوجه، قال:

يا ليتَ حسنُكِ أن يجزّني بصرى[3]

قالت:

وطيبُ نشرِكِ مثل المسك قد نَسَمَتْ

ريّا الرياض عليه في دُجَى السَّحَر

فهل لنا منك حظٌ في مواصلةٍ

أو لا فإني راضٍ منك بالنظرِ

---

(1) نفسه: ٣/ ٢٧٠.

(2) نفسه: ٤/ ١٣.

(3) بدائع البداة: ٨٢.

ومنه ما كتبه أبو بكر البلنسي إلى أبي بحر صفوان بن إدريس يجيزه القسم الأخير[1].

خليلي أبا بحرٍ -وما ترتقتُ اللّمى
باعذبَ من قولي: خليلي أبا بحرِ

أجز غير مامور قسيماً نظمتُه
تأمّلْ على بحر المياه حُلَى الزّهرِ

فأجازه صفوان بقوله:

كعهدِك بالخضراءِ والأنجم الزهرِ

وقد ضحكت الياسمين مباسمٌ
سروراً بآداب الوزير أبي بكرِ

وأصغت من الآسِ النضير مَسَامعٌ
لتسمع ما تتلوهُ من سُوَر الشعرِ

إجازة لأكثر من بيت ببيت واحد.

ومنه ما غني به بين يدي المعتمد بن عباد ببيتين لابن المعتز[2]:

وخمّاره من بنات المجوس ... ترى الزّقّ في بيتها سائلا
وزنّا لها ذهباً جامداً ... فكالت لنا ذهباً سائلا

فأجازهما بديهاً بقوله:

وقلْنا خُذي جَوْهراً ثابتاً ... فقالت خُذوا عَرضاً زائلاً

---

(1) نفسه، ٨٧.

(2) البدائع: ١٥٨

التذييـــل

وقد أشارت د. حميدة إلى ذلك بقولها[1]:

«وهـو أن يقال البيت ويطلب من الآخرين تذييله ومن شواهده المختارة أن الأمير (المعتمد بن عباد) نظم بيت شعر يقول فيه[2]:

(بعثنا بالغزال إلى الغزال وللشمس المنيرة بالهلال)

إذ كان قد أمر بصناعة غَزال وهلال من الذهب أهدى الأول إلى زوجه وأهـدى الآخـر إلى السيدة العـروس بـنت ابن مجاهد، فأحب أن يذيل البيتين، فذيلـه مـن حـضر مجلسه ومنهم (أبو القاسم بن مرزقان) حيث أصاب الغرض حين قال:

(بعثـــنا بالغـــزال إلى الغـــزال ... وللـــشمس المـــنيرة بـــالهلال

فـــذا مـــسكني أســـكنه فـــؤادي ... وذا لمجـــلـــي أقـــده المعالـــي

شغلت بـذا الطلا خلدي ونفسي ... ولكـــني بـــذاك رخـــي بـــال)

ومنه قول أبي زكريا يحيى بن سعد بن مسعود القلفي:

عَفْـــــوُكَ اللــــهمَّ عَـــنَّـا ... خـــيرُ شـــــيءٍ نتمنَّـــى

ربِّ إنَّـــا قـــــد جهلـــنا ... في الـــذي قـــد كـــان مـــنَّا

وخطيـــــــنا وخلطـــــنا ... ولهـــــونـــا ومَجَـــنَّـــا

إن نكـــن ربـــي أســـأنا ... مـــا أســـأنا بـــك ظـــنًا

وذيلته بقولي: (الكلام على لسان المقرى)

فأنلـــنا الخـــتم بالحـــسـ ... ـــنى وإنعامـــاً ومـــنًا

---

[1] هذا التعريف نقل عن بحث د. حميدة ضمن مؤتمر الحضارة الأندلسية: ٣٦٤.

[2] الذخيرة: ق٢ / م١/ ص ٥٢١.

آمين[1]

ومن التذييل أيضاً ما قاله بعض قدماء الأندلس[2]:

سئمت الحياة على حُبِّها ... وحُقَّ لذي السقم أن يسأما

فلا عيش إلا لذي صحة ... تكون له للتقي سُلّما

وذيله آخر منهم فقال:

ولا داء إلا لمن لم يزل ... يقارب في دينه مأثما

فلست تُعالج جرحَ الهوى ... هُديت بمثلِ التُّقى مرهَما

وكما نلاحظ فقد يكون التذييل ببيت أو ببيتين أو بأكثر وتكون قيمة التذييل في طرافته ومدى مناسبته للمعنى السابق وفيما يفجر من إبداع، وهو في الأغلب يلزمه الحضور، ويكشف التذييل عن المقدرة الفنية وسرعة البديهة.

ويخرج التذييل بأغراض مختلفة منها الطريف في الوصف ومنها المألوف في الزهد والتوبة وغير ذلك.

---

(1) النفح: ٤/ ٣٤٩.

(2) نفسه: ٤/ ٣٤٣.

التمليط

ويعرف صاحب البدائع التمليط بأن «يجتمع شاعران فصاعداً على تجريد أفكارهم، وتجريب خواطرهم في العمل في معنى واحد»[1]

أما عند الصنعاني «مالط فلان فلاناً:ضرب هذا النصف من البيت وأتمه الآخر»[2]

أما صاحب العمدة فيراه: «إما أن يكون من الملاطين؛ وهما جانبا السَّنام في مرد الكتفين؛ قال جرير:

ظَلِلْنَ حواليْ خِدْرِ أسماء وانتَحَى

بأســـماء مـــوّار الملاطين أرْوَحُ

فكأن كل قسيم أو بيت مِلاَط، اي جانب من البيت أو القطعة.

والآخر أن يكون من المِلاط، وهو الطين يدخل في البناء، ويُمْلَطُ به الحائط تمليطاً، اي يدخل بين اللبن حتى يصير شيئاً واحداً»[3]

ويفسر صاحب البدائه أنواعه ويفرق بينه وبين الإجازة بقوله «فمن التمليط ما يكون بين شاعرين؛ ومنه ما يكون بين شعراء، ومنه ما يكون بقسيم لقسيم، ومنه ما يكون بيت لبيت، ومنه ما يكون ببيتين لبيتين.

---

(1) بدائع البدائه. ١٦٧

(2) الحسن بن محمد بن الحسن الصنعاني: التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، ت. عبد العليم الطحاوي، دار الكتب، القاهرة ١٩٧٤م: ٤/ ١٨١.

(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ت. محمد محيى الدين عبد الحميد، ط١، مطبعة حجازي-القاهرة، ١٩٣٤م:٢/ ٩٢.

والفرق بينه وبين الإجازة أن التمليط يتفق فيه الشعراء قبل العمل على العمل، أو يندبون لذلك، وتتكرر منهم المناوبة؛ وهذا ليس من شروط الإجازة[1]

وكان امرؤ القيس يملّط وهذا النوع بذلك قديم[2]:

أحـــار ترى بُرَيقاً هبّ وهناً

فقال التوءم[3]

كنارِ مجوسَ تُستَعِرُ استعَاراً

فقال امرؤ القيس:

أرقْـــــتُ له ونام أبو شُرَيْح

فقال التوءم:

إذا ما قـلتُ قد هَدَأ استَطَارَا

فقال امرؤ القيس:

كأن حنيـــــنَهُ والرّعدُ فيـــه

فقال التوءم.

عِشَــارٌ وُلَّهٌ لاقتْ عِشَــــارَا

فقال امرؤ القيس:

فلم يترك ببطن الأرض ظَبْياً

فقال التوءم:

ولم يتــرك بَجَلَهتها حِمَــاراً

---

(1) بدائع البداهة: ١٦٧

(2) الديوان: ١٤٧.

(3) التوءم هو الحارث بن قتادة.

فقال امرؤ القيس:

فلما أن دَنَـــا لِقَفَا أضاخٍ

فقال التوءم:

وهَــتْ أعجازُ رَيِّقِهِ فَحَــاراً

ومن التمليط ما رواه صاحب البدائع بين المعتمد بن عبّاد وأبي بكر بن عمّار:

«ومن ذلك ما روى أن المعتمد بن عبّاد ركب في يوم قاصداً الجامع، والوزير أبو بكر بن عمّار يسايره، فسمع أذان المؤذّن، فقال المعتمد[1]:

هَـــذا المؤذّن قد بَدا بأذانِهِ

فقال ابن عمّار:

يرجُو بذاكَ العفوَ من رحمانِهِ

فقال المعتمد:

طُوبَى له من شاهدٍ بحقيقــةٍ

فقال ابن عمّار:

إن كان عقد ضميــره كلسانِهِ

ويتابع صاحب البدائع رواياته عن التمليط «أخبرني عبد الجبار بن حمديس الصقلي قال: أقمت بإشبيلية لما قدمتُها وافداً على المعتمد بن عبّاد مدّةً لا يلتفت إليّ، ولا يعبأ بي، حتى قَنَطْتُ لخيبتي، مع فَرْط تعبي، وهممتُ بالنُّكوص على عقبي؛ فإني لكذلك ليلةً من الليالي في منزلي، إذ أتاني غلام، ومعه شمعة ومركُوب، فقال لي: أجب السلطان، فركبتُ من فوري ودخلت

---

[1] البدائع: ١٧٩

عليه، فأجلسني على مرتبةٍ فنك، وقال لي: افتح الطاق الذي يليك، ففتحته فإذا بكـور زجـاج على بعد، والنارُ تلوحُ من بابيه، وواقده يفتحهما تارة، ويسدهما أخرى، ثم أدام سد أحدهما وفتح الآخر، فحين تأملتهما قال لي: ملط

انظُرْهما في الظَّلام قد نَجَمـا

فقلت:

كمـــا رَنَا في الدُّجُنَّةِ الأســـدُ

فقال:

يفتـــــح عينيه ثم يطبقهــــما

فقلت:

فعلَ امرىءٍ في جفونه رَمَــدُ

فقال:

فابتَزَّهُ الدَّهْرُ نــــــور واحـدةٍ

فقلت:

وهَلْ نَجَا من صرُوفــــه أحدُا

فاستحسن ذلك، وأمر لي بجائزة سنية، وألزمني خدمته[1]

وكما نلاحظ أن الرواية السابقة عدها صاحب البدائع من التمليط في حين عدّها صاحب النفح من الإجازات، وتبعاً للفرق بين الإجازة والتمليط فإن هذه القسائم تكون من التمليط حيث إن التكرار تحقق لها.

ومن التمليط ما هو بين شاعرين بيت لبيت ويُسمى الإنفاذ ومنه ما كان بين القبطرنة وابن سارة، فقال ابن سارة[2]:

---

(1) البدائع: ١٧٩، ١٨٠.

(2) البدائع: ٩٦.

هـذي البـسيطةُ كاعـبٌ أبـرادُها   حُلَـلُ الـربيـع وحَلْيُها الـنُّوّارُ

فقال ابن القبطرنة:

وكـأنَّ هـذا الجـوَّ فـيها عاشـــق

قـد شـفّه الـتعذيبُ والإضـــرارُ

فقال ابن سارة:

فإذا شـكا فالـبرق قلـبٌ خـــافقٌ

وإذا بكـــى فـــدمـــوعه الأمطـــارُ

فقال ابن القبطرنة:

مـن أجـل ذلـة ذا وعـــــزّةِ هـذه

يبكـي الغمـام وتـضحكُ الأزهارُ

وهكـذا وبعـد الاسـتعراض الموجز لأنواع البداهة والارتجال؛ فإنه علينا الوقـوف على الأسباب التي أدت إلى ظهورها ومنها الملكة الفطرية وقد سبق أن أشـرنا في بدايـة هـذا الـبحث إلى مـا ذكـره ابـن خلـدون في مقدمـته عـن تميـز الأندلسيين بالمقدرة الفائقة على التعلم والحفظ وسرعة البديهة، وقد أضافت د. حميدة الـبلداوي إلى هذا الباعث باعثين آخرين هما أن هذه المقدرة هي «تلك الـنفوس الـتي اتـسمت بالظُّرف وخفة الروح وسرعة الخاطر، ومالت إلى المرح والدعابـة وإكمـال المسرة بمبادرات شعرية خفيفة فيها ممازحة لا تخلو من تنشيط ذهني وذكاء لماح وقدرة فنية»[1]

ومـنها أيـضًا «اهـتمام ملـوك وأمـراء الأنـدلس بالـشعر واحتفاؤهـم به وبناظميه في مجالسهم»[2]

---

(1) انظر البديهة والارتجال في الشعر الأندلسي بالتفصيل: ٣٦٥ وما بعدها.

(2) انظر البديهة والارتجال في الشعر الأندلسي بالتفصيل: ٣٦٥ وما بعدها.

كذلك أضافت إلى العاملين السابقين «وجود تلك المجالس الأدبية التي كان يعقدها أهل الأدب، والطريف أنها كانت تقام من قبل صاحب المجلس بدعوة ندمائه شعراً والإجابة عليها شعراً أيضاً ليتم تصوير ما يحف هذه اللقاءات بالطريقة ذاتها»[1]

مناسبات البدائه والارتجال:

أما عن المناسبات التي دعت إلى القول على البديهة والارتجال فهي عديدة منها: اختبار الشعراء ليتم اندراجهم في ديوان الشعراء أو قد يكون الاختبار لتبرئة أحدهم من الاتهام بالسرقة.

وقد يكون الاختبار لمعارضة شعراء المشرق حيث إنه يثبت مدى تفوق الشاعر وقدراته الإبداعية.

وقد تكون المناسبات الطارئة مناسبة تستدعي القول على البديهة مثل وصف الطبيعة بأنواعها أو وصف المجلس[2]

---

(1) انظر البديهة والارتجال في الشعر الأندلسي بالتفصيل: ٣٦٤ وما بعدها.

(2) للاستفاضة. انظر بحث د. حبلة في البديهة والارتجال: ٣٦٨ وما بعدها.

نتائج البحث

وبعد هذه الدراسة التي نأمل أن تكون قد استوفت ما أردنا من استجلاء لهذه الظاهـرة الفنـية مفهـومها وأنماطها ومزاياها وحجمها، فإني أصل في نهايتها إلى هذه النتائج التي لا تمثل كشفاً في حد ذاتها بقدر ما تمثل رصداً لهذه الظاهرة.

- إن فـن المعارضـات فن قديم لا حدود زمانية له ولا مكانية، فقد ظهر في جميع البيئات والعصور الأدبية في الشرق والغرب.

وقـد لاقـت المعارضـات رواجـاً وازدهـاراً في البيـئة الأدبية الأندلسية لما كانـت هـذه البيـئة مهيـئة تمامـاً لاسـتقباله وإن الأسباب المتعددة سياسياً وثقافياً واجتماعياً دعت إلى ظهوره وازدهاره.

- إن فـن المعارضـات لم يـنقطع في عـصر من عصور الدولة الأندلسية. إنما نـستطيع القول بأنه سار في مراحل طبيعية لظهور أي فن جديد في بيئة ما فبدأ بمرحلة التقليد والمحاكاة في عصر الإمارات، ثم استوى على سوقه في عصر الطوائف والمرابطين بحيث خرج عن ربقة التقليد البحت إلى البراعة والتميـز وأصـبح لهذا الفن شخصيته الخاصة، ثم مال في عصر الموحدين إلى الانحـسار قلـيلاً، ثـم عـاد إلى النشاط مرة أخرى في العصر الغرناطي ولكن في ظل التقليد إلا القليل.

- إن مـصطلح المعارضـات يختلف تماماً عن مصطلحات أخرى كالتضمين والاقتـباس فقـد يـشمل تـضميناً واقتباسـاً لكـنه فـن مـتكامل له أصوله ودعائمه، كما يفترق تماماً عن السرقات إن رضينا بأن هناك سرقات.

- إن شعر المعارضات أخذ أشكالاً عديدة منها المحصات والمخمسات والمكفرات.. إلخ، وانتشرت وامتدت بحيث أصبحت لا تقتصر على معارضة المشارقة فقط بل أصبحت هناك معارضات داخلية بين الأندلسيين أنفسهم وتنوعت في صورة مجاوبات ومراسلات وغيرها.
- إن معارضة شعراء الأندلس لشعراء المشرق انصبت على عصرين هما العصر الجاهلي والعصر العباسي، وكان الأشهر ممن عورضوا من المشارقة عنترة بن شداد من العصر الجاهلي، وأبو تمام والمتنبي من العصر العباسي.

سارت المعارضات في مسار الاتجاهات الأدبية في المشرق ومراحلها نفسها.

- كان ما يميز المعارض أنه لم ينس في معارضاته شخصيته وبيئته الأندلسية فلم تتلاش في ظل الآخر بل ظهرت واضحة جلية.
- تميزت المعارضات الأندلسية بمعجم لغوي خاص كما امتازت بالاستدعاءات الثقافية: تاريخية ودينية وجغرافية.
- إن المعارضات هضمت الشكل الخارجي للقصيدة المشرقية وزناً وقافية وأسلوباً وبناءً أسلوبياً ولم تتجاوز ذلك إلا في النادر، كما أتت المعارضات جزئية فلم يهتم الشاعر بمعارضة كل أجزاء القصيدة المعارضة إلا في النادر.
- إن المعارضات الداخلية مالت في أسبابها إلى الإعجاب لا إلى التحدي وإثبات الذات المغربية، مثل ما كنا نجد في بعض الأحيان عند دراسة المعارضات التي عارض فيها الأندلسيون شعراء المشرق.

- إن هذه المعارضات الداخلية كانت وليدة البيئة الأندلسية بكل خصائصها ومفرداتها فجاءت معبرة عنها وابنة شرعية لها تنتسب إليها جغرافياً واجتماعياً وثقافياً، كم كشفت المعارضات الداخلية عن حجم الاهتمام بهذا الفن ومدى انتشاره وذيوعه في البيئة الأدبية الأندلسية، وكانت المعارضات الداخلية من أهم نتائج وآثار معارضة الأندلسيين لشعراء المشرق.
- تعددت أنواع المعارضات الداخلية بعد أن استوت على عودها وأصبحت كالماء والهواء فمالت إلى التنويع والتجديد في شكلها وغرضها، وعصر الموحدين يمثل عصر ازدهار المعارضات الداخلية وانتشارها انتشارًا لا حدود له.
- اعتمدت الإجازات على البداهة مما يؤكد تأصل المقدرة الشعرية لأدباء الأندلس.

المصادر

- ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ت محمد رضوان الداية، ط٢، بيروت ١٩٨٧م.
- ابن تيمية: مجد الدين أبي البركات عبد السلام، المنتقي من أخبار المصطفى، ج١، ط٢، دار الفكر، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٤م.
- أبو العتاهية، الديوان، أحد الأدباء اليسوعيين،مطبعة الأدباء اليسوعيين، بيروت ١٨٨٦م.
- أبو العتاهية، الديوان، دار التراث - بيروت، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.
- أبو العلاء المعري: الديوان، ج١.
- أبو العلاء المعري، الديوان، سقط الزند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥م.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج٢، ١٠، ١٢، ط. بيروت ١٩٨٧
- أبو تمام، الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ت: محمد عبده عزام، دار المعارف، ١٩٧٦م.
- أبو تمام، الديوان: ت: محي الدين صبحي، دار صادر - بيروت، ١٩٩٧م،م.١
- أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، ط.٢، دار الجيل - بيروت، ٢٠٠٢م.
- أبو نواس، الديوان، د. علي نجيب عطوي، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦م.
- أبو هلال العسكري، الصناعتين، القدسي- القاهرة ١٩٨٦م.
- أبو علي القالي، الأمالي، ج١، ت: محمد مفيد قميحة، بيروت ١٩٨٦م.
- ابن الرومي، الديوان، ت: د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م.
- ابن الزقاق، الديوان ـ ك عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٤م.
- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت: د. إحسان عباس، دار الثقافة- بيروت، ١٩٩٧م.
- ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والألاف، ت: محمد عبد اللطيف، عبد المنعم خفاجي، إبراهيم هلال، المكتبة الحسينية بميدان الأزهر، ط أولى: ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م.
- ابن حيان القرطبي، المقتبس من أنباء أهل الأندلس، ت: د. عبد الرحمن الحجي، دار الثقافة - بيروت ١٩٦٥م.
- ابن خفاجة، الديوان، ت: د. مصطفى غازي، ط. الإسكندرية، ١٩٧٩م.

- ابن خلدون، المقدمة، ت.د. علي عبد الواحد، ط. نهضة مصر، ١٩٨١م.
- ابن دحية، المطرب في أشعار أهل المغرب. ت: الإبياري وعابدين، القاهرة ١٩٥٤م.
- ابن دراج القسطلي، الديوان ت: د. محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٦١م.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي- القاهرة، ط أولى ١٩٣٤م.
- ابن زيدون، الديوان، ت: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر- القاهرة١٩٥٧م.
- ابن سعيد، الغصون اليانعة، ت: إبراهيم الإبياري، دار المعارف ١٩٧٧م.
- ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، ت: شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، ط٤.
- ابن سهل، الديوان، ت: د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت،١٩٦٧م.
- ابن شهيد، الديوان، يعقوب زكي، راجعه د. محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، القاهرة.
- ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، بطرس البستاني، دار صادر - بيروت ١٩٨٠م.
- ابن صاحب الصلاة، المن بالإمامة، ت: عبد الهادي التازي، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٧م.
- ابن طباطبا، عيار الشعر، ت: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف - الإسكندرية ١٩٨٠م.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ت: أحمد أمين، الزين، الإبياري- القاهرة ١٩٥٣م.
- ابن عبد ربه، الديوان، ت: محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة - بيروت ١٩٧٩م.
- ابن عذاري، البيان المغرب، ت: ج. س. كولان، وإ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة - بيروت ١٩٨٠م.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت. أحمد محمد شاكر، دار المعارف- القاهرة ١٩٦٦م.
- ابن قتيبة، عيون الأخبار، المجلد الثالث، طبعة أولى، دار الكتب المصرية ١٣٤٨هـ - ١٩٣٠م.
- ابن منظور، لسان العرب، ت: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف - القاهرة.
- ابن هانئ، الديوان، أنطوان نعيم، دار الجيل بيروت، ١٩٩٦م.
- الأعمى التطيلي، الديوان، ت: د. إحسان عباس، دار الثقافة- بيروت ١٩٨٩م.
- امرؤ القيس، الديوان، دار صادر - بيروت، ١٩٩٨م.
- البحتري، الديوان، ت: بدر الدين الحاضري، دار الشرق العربي- بيروت، ١٩٩٩م.
- البوصيري، الديوان، ت: محمد الكيلاني، ١٩٥٥م.

- الثعالبي، يتيمة الدهر، ج١، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الباز، مكة المكرمة.
- الجاحظ، الحيوان، ج٢، ت: عبد السلام هارون، بيروت.
- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٥م.
- جرير، الديوان، م: ١، ت: د. نعمان محمد أمين، دار المعارف - مصر.
- جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، المحمدون من الشعراء، ت. رياض عبد الحميد مراد، دمشق ١٩٧٥م، مجمع اللغة العربية.
- حازم القرطاجني، الديوان، ت. عثمان كعاك، دار الثقافة - بيروت ١٩٨٩م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي١٩٨٦م.
- حسان بن ثابت: الديوان، ت. د. سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م.
- الحسن بن محمد بن الحسن الصنعاني، التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، ج٤، حققه عبد العليم الطحاوي، راجعه: عبد الحميد حسن، مطبعة دار الكتب- القاهرة ١٩٧٤.
- الحميدي، جذوة المقتبس، ت. محمد بن تاويت الطنجي، القاهرة١٩٥٢م.
- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ت: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ١٩٨١م.
- الخنساء، الديوان، شرح د. عمر فاروق الطباع، دار القلم- بيروت- لبنان.
- الخنساء، الديوان، كرم البستاني، دار صادر - بيروت.
- الرصافي البلنسي، الديوان، ت: د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٠م.
- زهير بن أبي سلمى، الديوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٤٤م.
- زهير بن أبي سلمى، شرح الديوان، صنعه الأعلم الشنتمري، ت. د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:١٤١٣،١هـ-١٩٩٢م.
- السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق الدكتور بدر ضيف، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩م.
- الشريف الرضي، الديوان، المطبعة الأدبية - بيروت ١٣٠٧هـ.
- صفوان بن إدريس، زاد المسافر، أعده عبد القادر محداد- بيروت١٩٧٠م.
- طرفة بن العبد، الديوان، د. محمد محمود، دار الفكر اللبناني - بيروت ١٩٩٤م.
- عبد الكريم القيسي، الديوان، ت: شيخة محمد الهادي الطرابلسي، قرطاج ١٩٨٨م.

- علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠م.
- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، لبنان، ط١، دار الجيل - بيروت، ١٩٩٢م.
- عنترة بن شداد، الديوان، د. يوسف عيد، دار الجيل- بيروت ١٩٩٢م.
- الفارابي، الصحاح، بحواشي ابن أبي الوحش، دار إحياء التراث العربي، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ط أولى.
- الفتح بن خاقان، قلائد العقيان، نشر محمد العنابي، المكتبة العتيقة، تونس، ١٩٦٦م.
- قيس بن الخطيم، الديوان، ت: د. ناصر الدين الأسد، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦٢م.
- كعب بن زهير، الديوان، شرح أبو سعيد السكري، دار الكتب المصرية ١٩٥٠م.
- لسان الدين بن الخطيب، أعمال الأعلام، ت: ليفي بروفنسال،دار المكشوف- بيروت١٩٥٦م.
- لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ت: محمد عبد الله عنان، الخانجي- القاهرة ١٩٧٧م.
- لسان الدين بن الخطيب، الديوان، ت: د. محمد مفتاح، ج١، الدار البيضاء،١٩٨٩م.
- المبرد، الكامل، ج١، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، د. السيد شحاتة، دار نهضة مصر - القاهرة.
- المتنبي، الديوان، عبد الوهاب عزام، القاهرة،مطبعة لجنة التأليف ١٣٦٣هـ-١٩٤٤م.
- المتنبي، الديوان، ناصيف اليازجي، دار القلم - بيروت، ط٢
- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، رتبه محمود خاطر، راجعته لجنة من مركز تحقيق التراث بدار الكتب المصرية، ط. الهيئة العامة للكتاب.
- مختار الشعر الجاهلي، شرحه وحققه وضبطه مصطفى السقا، ج١، الطبعة الرابعة ١٣٩١هـ - ١٩٧١م، البابي الحلبي - مصر.
- المقري التلمساني، أزهار الرياض، ت: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، القاهرة.
- المقري التلمساني، نفح الطيب، ت: د. إحسان عباس، دار صادر-بيروت، ١٩٨٨م.
- النابغة الذبياني، الديوان، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف - مصر.
- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ط ٦، المستشرقون بيروت، د.ت.

المراجـــع

- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط الخامسة ١٩٧٨م.
- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ت. أ/ عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ١٩٥٦م.
- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج٣، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة.
- د. أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط٣، ١٩٩٨م.
- د. أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، مطبعة مصر، ١٣٤٢هـ- ١٩٢٤م.
- د. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- د. أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف ١٩٩٧م.
- د. أشرف علي دعدور، الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق - القاهرة، ١٩٩٤م.
- د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق- عمان ١٩٩٧م.
- د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الشروق-عمان١٩٩٧م.
- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط.١، ١٩٩٤م.
- د. جواد علي، تاريخ العرب قبل الإسلام، مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد ١٩٥٥م.
- د. حسن عباس، النهار المشرقي في الأدب الأندلسي، مطبعة الشاعر، طنطا.
- د. حسناء بو زويتة الطرابلسي، حياة الشعر في نهاية الأندلس، ط أولى، دار محمد علي الحامي للنشر تونس ٢٠٠١م.
- د. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل - بيروت ١٩٨٢م.
- د. حمدان حجاجي، حياة وآثار ابن زمرك شاعر الحمراء، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر.
- د. حمده البلداوي، البديهة والارتجال، ضمن مؤتمر الحضارة الأندلسية الرابع، جامعة القاهرة.
- د. خالد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، لونجمان مصر، ط أولى، ١٩٩٢م.
- د. زكي مبارك، المدائح النبوية، دار الشعب - القاهرة ١٩٧١م.
- د. زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الكاتب العربي، ط. الثالثة- القاهرة ١٩٩٨م.
- د. سعد شلبي، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر عصر ملوك الطوائف، دار نهضة مصر ١٩٧٨م.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء،١٩٩٢م.
- د. شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام،مطبعة جامعة دمشق ١٩٥٩م.
- د. شوقي ضيف، ابن زيدون، دار المعارف، مصر، ط٣.
- د. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج٢، دار قباء، ٢٠٠١م.
- د. صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي- دراسة أدبية تاريخية، مطبعة المدى - بغداد ١٩٥٧م.
- د. الطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ط الثالثة ١٩٨٧م، دار المعارف - مصر.
- عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر- القاهرة ١٩٩٥

- د. عبد الصبور ضيف محمد، المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية، مطبعة الأمانة، شبرا مصر، ط أولى ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.
- د. عبد الله أنيس الطباع، القطوف اليانعة من ثمار جنة الأندلس الإسلامي الدانية، ط أولى بيروت - لبنان ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، دار ابن زيدون.
- د. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، دار قباء-القاهرة ١٩٩٨م.
- د. عبد الهادي زاهر، التحليل البنائي للموشحة، مكتبة الآداب - القاهرة، ط. ٣، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- د. علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب-المنصورة، ط أولى ٢٠٠٣م.
- د. علي الغريب، المعارضات في الشعر الأندلسي- القصيدة العباسية نموذجاً. وقد طبع في مكتبة الآداب، طبعة ثانية، ٢٠٠٣م.
- د. علي الغريب. سيفيات المتنبي وعامريات ابن دراج القسطلي دراسة فنية موازنة، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة ع: ٢٤، ج٢، ١٩٩٩م.
- د. عمر عبد الواحد. التعلق النصي، دار الهدى للنشر والتوزيع.
- عمر محمد عبد الواحد، دوائر التناص، دار الهدى للنشر، ط:١، ٢٠٠٣م.
- غارسيا غومث، الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه، ت. د. حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٦م.
- غرسيه غومس، مع شعراء الأندلس والمتنبي، ت: د.الطاهر أحمد مكي، دار المعارف١٩٨٣م.
- غوستاف غرنباوم، ثلاثة شعراء أندلسيين، ت. محمد يوسف نجم، دار الحياة - بيروت ١٩٥٩م.
- فان ديك: النص بنيانه ووظائفه، ت. د. محمد العمري، ضمن كتاب في نظرية الأدب مقالات ودراسات، ط. ١ الرياض، ١٩٩٧م.
- د. فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر- دمشق- سورية ١٤١٦ هـ ١٩٩٦م.
- فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ١٩٧٩م.
- ليفي بروفنسال، أدب الأندلس وتاريخها. ت. محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥١م.
- ماريا خسيوس، الأدب الأندلسي، ت: د. أشرف دعدور، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩م.
- محمد المنتصر الريسوني، الشعر النسوي في الأندلس، دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان.
- د. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتطبيقه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩م.
- محمد بن سعد بن الحسين، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي - الرياض ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.
- د. محمد بن شريفة، أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

- د. محمد بن شريفة، البسطي آخر شعراء الأندلس، ط:١، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ١٩٨٥م.
- محمد خير البقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط ١٩٩٨م.
- د. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة.
- د. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية ١٩٩٠م.
- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، لونجمان ١٩٩٤م.
- محمد محمد الحسيني، أبو تمام وموازنة الآمدي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة ١٩٦٧ م.
- محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، الطبعة الثانية - القاهرة.
- د. محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة١٩٨٥م.
- د. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٨م.
- د. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء،١٩٨٧م
- د. محمد نوفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، دار الفرقان، بيروت ١٩٨٣م.
- د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥١م.
- د. منجد مصطفى بهجت، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، مديرية دار الكتب، جامعة الموصل ١٩٨٨م.
- نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة السنة المحمدية - القاهرة ١٩٦١م.
- يوسف بن إسماعيل النبهاني، المجموعة النبهانية في المدائح، ج٢، المطبعة الأدبية النبوية، بيروت ١٩٠٢م.
- د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط أولى ١٩٨٢م.

المجلات والدوريات

- مجلة أبوللو، م. ١،٢، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣م
- مجلة الزهور م: ٣،٤، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣م.
- مجلة فصول، عدد ٥٨، شتاء ٢٠٠٢م.


الناشيء



الدكتورة إيمان السيد الجمل

يهتم هذا الكتاب بدراسة المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة فنية، حيث أخذت فيه المعارضات شكل ظاهرة أدبية برز فيها شعراء مجيدون أمثال ابن عبد ربه والأصم المرواني اللذين عارضا أبا تمام، وابن زيدون والأعمى التطيلي وابن دراج القسطلي وابن سهل الذين عارضوا المتنبي وغيرهم كثير ممن أعجبوا بأشعار المشارقة سواء القدماء منهم أو المحدثون، بالإضافة إلى شعراء أقاموا معارضاتهم لإثبات القدرة والبراعة وكانت لهم في ذلك رؤية مختلفة وعلى رأس هؤلاء ابن شهيد في معارضاته لأعلام الشعر المشرقي من خلال رسالته التوابع

صور من المعارضات في الشعر

والزوابع. وتزخر مصادر الشعر الأندلسي أمثال العقد الفريد والذخيرة والإحاط[illegible] وأزهار الرياض والنفح بعديد من ألوان المعارضات التي تكشف عن حجم هذه الظاهرة الأدب[illegible] الثابت من خلال الاطلاع على دواوين بعض الشعراء الأندلسيين والوقوف عل[illegible] التي تحاكي أشعار المشارقة أمثال أشعار امرئ القيس وزهير والنابغة وعنترة و[illegible] والبحتري والمعري وغيرهم.





عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع
الأردن - إربد - شارع الجامعة





